



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

FA1736.1(5,1)



Harvard College Library

THE GIFT OF

FREDERICK ATHEARN LANE,

OF NEW YORK, N. Y.

(Class of 1849).

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

28 Feb, 1890.

40-54
16

GESCHICHTE
DES
BAROCKSTILES IN ITALIEN.

5-11
H3 54
12

o

GESCHICHTE
DER
NEUEREN BAUKUNST
VON
JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE
UND
CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.
GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.
I. ABTHEILUNG. GESCHICHTE DES BAROCKSTILES IN ITALIEN
VON CORNELIUS GURLITT.



STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1887

GESCHICHTE
DES
BAROCKSTILES
IN
ITALIEN

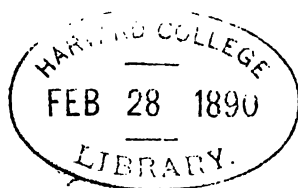
VON
(Gustav)
CORNELIUS GURLITT

MIT 217 ILLUSTRATIONEN UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN,
VIGNETTEN UND INITIALEN.



z
STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1887

FA 1736.1 (5,1)
~~FA 1736.1.4~~



none found.

Alle Rechte vorbehalten.

MEINEM VATER

DEM LANDSCHAFTSMALER

LOUIS GURLITT

GEWIDMET.

VORWORT.



Die moderne Architektur, wie sie seit dem XV. Jahrhundert sich entwickelt hat, wird meistens heute noch mit derselben Nichtachtung behandelt, welche ehemals, als die antike Kunst ausschließlich die Geister erfüllte, die Werke des Mittelalters traf.“ So sprachen W. Lübke und J. Burckhardt noch vor zwanzig Jahren im Vorwort zu des letzteren „Geschichte der Renaissance in Italien“. Damals war es noch ein Wagniß, die italienische Renaissance preisend darzustellen, damals war es noch die Aufgabe jenes grundlegenden Buches, ihre Formenbildung vor dem scharfen Urtheil der klassisch gebildeten Aesthetiker entschuldigend zu vertheidigen.

Und heute?

Das Urtheil hat sich gewandelt. Unsere gesamte Architektur beruht jetzt auf den Grundlagen, welche die Zeit Brunellesco's und Bramante's legte. Die hellenistische Schule ist sichtlich im Niedergange begriffen, ein neu Geschlecht drängt, in wenig Jahren weite Stilgebiete durch-eilend, zu jenen späteren Kunstgestaltungen, die während der Herrschaft der „Renaissance“ die Nichtachtung traf.

Freilich haben nicht Burckhardt und Lübke durch ihre Werke, denen mit meiner Arbeit mich anschließen zu dürfen, mir Ansporn und Ehre zugleich war, allein den Umschwung der Dinge bewirkt. Schon die langsame Vollendung des von Kugler groß angelegten Werkes beweist, daß auch ihr Schaffen einer Zeitströmung bedurfte, um zum Verständniß der späteren Kunstperioden durchzudringen. Nicht jede Zeit

kann der anderen gerecht werden, felten ein Einzelner aus der allgemeinen Geistesrichtung heraustretend, den Bewegungen der künstlerischen Erkenntniß weit vorausseilen. So ist denn auch das vorliegende Buch nicht entstanden aus meinem freien Willen, sondern ein Werk, auf welches die geschichtliche Entwicklung hindrängte. Dieß gab mir den Muth, die Lösung der Aufgabe auf mich zu nehmen.

Die Nothwendigkeit, die bisher klaffende Lücke in der Geschichte der Architektur zwischen der Hochrenaissance und dem Beginn der modern-empirischen Kunstrichtung auszufüllen, ist jetzt eine allgemein anerkannte. Jedoch wurde die berechtigte Frage aufgeworfen, ob dies in einer deutscher Wissenschaftlichkeit entsprechenden Weise in absehbarer Zeit überhaupt möglich sei, da es an Vorarbeiten aller Orten mangelte.

Wenn ich es trotzdem wagte, dieses seit Jahren vorbereitete Buch der Oeffentlichkeit zu übergeben, so geschah es nicht in der Absicht, durch Raschheit in Erstaunen zu setzen, nicht um ein „aktuelles Interesse“ auszunützen, sondern weil ich zu der Ueberzeugung kam, daß es nöthig sei, einmal das im Buche behandelte Gebiet der Kunstgeschichte im Ganzen darzustellen, um den Einzelforschungen eine breitere Grundlage zu geben, als sie bisher zu ihrem Schaden hatten. Denn alles Ausgraben und Hervorfördern von Nachrichten, alle Sonderuntersuchungen können nur Unsicheres ergeben, wenn der innere Zusammenhang der Dinge nicht verstanden wird, wenn das Einzelne nicht in Bezug zum Allgemeinen gesetzt werden kann.

Meine Aufgabe schien mir daher nicht so sehr die Forchung in Archiven und entlegenen Literaturwerken, nicht die Schilderung von Lebensgeschichten, sondern die Feststellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung in ihren im 17. und 18. Jahrhundert so vielfach verschlungenen Wegen. Die Anordnung des Stoffes war durch den Umstand gegeben, daß zu keiner Zeit das Ich der Künstler selbst so kräftig hervortritt, als in der hier zu schildernden. Die Lösung meiner Aufgabe war nur durch unmittelbare Vergleichung der einzelnen Bauwerke unter einander zu erreichen. So weit als irgend unter den obwaltenden Umständen möglich, habe ich die besprochenen Gegenstände selbst besucht, felten begnügte ich mich mit Aufnahmen, niemals mit Beschreibungen. Eine wesentliche Erschwerung meiner Aufgabe lag mithin in der großen

Menge und der Ausdehnung der für mein Werk nöthigen Reifen, welche um so beschwerlicher wurden, da ich meist ohne Führer, ohne hinweisende Nachrichten auf's Geradewohl durch die Straßen der Städte wandern mußte, um dieselben auf ihren Bestand zu prüfen.

Der Umstand, daß eine ungeheure Menge der Bauten unter sich in Vergleich gestellt werden mußte, daß es also einer lebhaften Erinnerung an jeden einzelnen bedurfte, um die Verbindungen zu knüpfen und die Fortbildung der Stile festzustellen, setzte auch der Durchführung meiner Arbeit Grenzen. Dieselbe konnte nicht länger verzögert werden, sollten die zuerst empfangenen Eindrücke noch frisch zur Schilderung kommen.

Es ist daher auch die Einzeldarstellung mancher Gebiete von einer für Ortskundige gewiß leicht zu verbetternden Unvollständigkeit. Manche Länderstrecken sah ich leider gar nicht. Im Norden fehlt mir das Gebiet der Ostseeländer, im Süden Spanien und Sizilien, Ländertheile, deren Kenntniß vielleicht die Gesamtauffassung der Architekturgeschichte noch im Einzelnen umzubilden berufen sind, wenn gleich sie im Wesentlichen nur als aufnehmend, nicht als führend in dieselbe eingreifen. Ich würde die Herausgabe dieses Buches bis zu einer Reise durch Spanien verzögert haben, wären mir außer in Süditalien und der Languedoc spanische Einflüsse auf die Baukunst bemerkbar gewesen.

Ich hoffe, daß mein Buch dazu Veranlassung geben werde, daß Andere das Fehlende ergänzen, das Mangelhafte verbessern. Denn von einem vollständigen Bilde der Baugeschichte jener Zeit sind wir noch eben so weit entfernt, wie von einem feststehenden Urtheil über den Werth der einzelnen Kunsterscheinungen. Gerade die kritische Aufgabe schien mir zunächst die wichtigste. Ich war genöthigt, fast überall mich in Erfüllung derselben auf eigene Füße zu stellen, da mir die Beobachtung sich aufdrängte, daß die meisten älteren Schilderungen selbst größerer Kunstgebiete von örtlicher, zeitlicher oder nationaler Voreingenommenheit beeinflusst waren. Dies schien mir namentlich bei den deutschen Bauwerken der Fall, in deren Geschichte soeben erst durch R. Dohme mehr Klarheit hineingetragen worden ist. Völlig bewußt bin ich mir des Umstandes, daß meine Urtheile vielfach anfechtbar sind und der Nothwendigkeit, mich über Mancherlei noch belehren

zu lassen. Aber ich hoffe, daß man mein Bestreben, die Erscheinungen der Baukunst mehr aus den geschichtlichen Verhältnissen zu erklären, als sie von vorher gefaßten Grundfätzen aus abzuurtheilen die Anerkennung ernten wird, eine möglichst objektive Darstellung aller Erscheinungen innerhalb des mir bekannten Gebietes erstrebt zu haben.

Es wäre mir unmöglich gewesen, dieses Buch fertig zu stellen ohne die thatkräftige und wohlwollende Unterstützung seitens der mir vorgesetzten Behörde, des kgl. sächsischen Ministeriums des Innern, dessen Leitern hier meinen gehorsamsten Dank auszusprechen ich mir erlaube. Den zahlreichen Fachgenossen und Freunden, welche fördernd mir zur Seite standen, habe ich in den Anmerkungen den schuldigen Dank zu sagen mir die Ehre genommen. Den Herren Direktor Dr. Woermann und Dr. Lehrs vom kgl. sächsischen Kupferstichkabinet, Bibliothekar Richter und Dr. Buchholz von der kgl. öffentlichen Bibliothek, Bibliothekar Kumsch von der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Dresden, welche meiner vielfachen Inanspruchnahme mit reger Theilnahme für meine Arbeit freundlich entgegenkamen, danke ich auch hierdurch für mancherlei Förderung und Anregung. Schließlich sende ich meinem lieben Freunde Dr. jur. Carl Schmid in Blasewitz, der mich so ausdauernd bei der leidigen Arbeit der Korrektur des Drucksatzes unterstützte, auch auf diesem Wege Gruß und Dank.

Dresden, den 8. März 1887.

Cornelius Gurlitt.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Einleitung	Seite I
----------------------	------------

ERSTES BUCH.

DIE SPAETRÉNAISSANCE IN ITALIEN.

Erstes Kapitel. Die kirchliche Reform	10
Zweites Kapitel. Die Renaissance in Bologna; Serlio	20
Drittes Kapitel. Vignola und seine Schule	33
Viertes Kapitel. Rafael's Schule und der römische Villenbau	81
Fünftes Kapitel. Aleffi und seine Schule	101
Sechstes Kapitel. Tibaldi und der Central-Kirchenbau	132
Siebentes Kapitel. Ammannati und Vasari	168
Achtes Kapitel. Martino Lunghi und die gleichzeitigen Römer	191
Neuntes Kapitel. Domenico Fontana	207

ZWEITES BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.

Erstes Kapitel. Einleitung	219
Zweites Kapitel. Buontalenti und die Florentiner Schule	229
Drittes Kapitel. Die Schule Buontalenti's. Cigoli	248
Viertes Kapitel. Bartolomeo Bianco	268
Fünftes Kapitel. Die Schulen Sanfovino's und Sanmichele's	283
✓ Sechstes Kapitel. Vizenzo Scamozzi	292
✓ Siebentes Kapitel. Baldaffare Longhena und seine Schule	305
Achtes Kapitel. Carlo Maderna	330
Neuntes Kapitel. Bernini's Anfänge	345
Zehntes Kapitel. Borromini	355

Elftes Kapitel. Pietro da Cortona und Girolamo Rainaldi	367
Zwölftes Kapitel. Mailand und Bologna	382
Dreizehntes Kapitel. Die römischen Zeitgenossen Bernini's	392
Vierzehntes Kapitel. Bernini's Ausgang	405
Fünfzehntes Kapitel. Fanfaga und die Neapolitaner	419
Sechzehntes Kapitel. Die Schule Bernini's	427
Siebenzehntes Kapitel. Carlo Fontana und die Spätflorentiner Schule	436
Achtzehntes Kapitel. Guarini	447
Neunzehntes Kapitel. Andrea Pozzo	460
Zwanzigstes Kapitel. Der Hochbarockstil	474
Einundzwanzigstes Kapitel. Der Theaterbau und die Bibiena	485
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Juvara	509
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Galilei, Fuga und Vanvitelli	522

VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN.

- Fig. 1. Palazzo Madama, Rom. (Beispiel des Barockstiles.)
» 2. St. Sufanna, Rom. (Beispiel des Barockstiles.)
» 3. Uffizien zu Florenz, ursprünglicher Plan. (Beispiel der Spätrenaissance.)
» 4. Hof des Palazzo Borghese, Rom. (Beispiel der Spätrenaissance.)
» 5. Rococo-Vignette von Marvye 1752.
» 6. Banketinghouse, Whitehall, London. (Beispiel des paladianischen Stiles.)
» 7. Aus dem Musée Carnevalet zu Paris. (Beispiel des palladianischen Stiles.)
» 8. Titelblatt aus Sebastiano Serlio's Werke „dell architettura“.
» 9. Archigymnasium zu Bologna, Façadentheil.
» 10. Palazzo Malvezzi-Medici zu Bologna.
✓ » 11. Palazzo Grimani-Rugagiuiffa zu Venedig.
✓ » 12. Façadenentwurf Serlio's für Venedig.
» 13. Titelblatt zu Vignola's „Regola delli cinque ordini d'architettura“.
» 14. Palazzo Piella zu Bologna.
» 15. Palazzo Albergati in Bologna.
» 16. Villa di Papa Giulio zu Rom. Mittel der Façade.
» 17. Kranzgesims, entworfen von Vignola.
» 18. Portico dei Banchi zu Bologna.
» 19. Palazzo Farnese zu Piacenza.
» 20. Palazzo Caprarola bei Viterbo.
» 21. S. Petronio zu Bologna, Façadenentwurf Vignola's.
» 22. St. Peter zu Rom. Nebenkuppel.
» 23. Il Gesù zu Rom, Grundriss.
» 24. Il Gesù zu Rom, Längsschnitt.
» 25. Il Gesù zu Rom. Vignola's Façaden-Entwurf.
» 26. Gartenanlagen der Villa Lante bei Bagnaia.

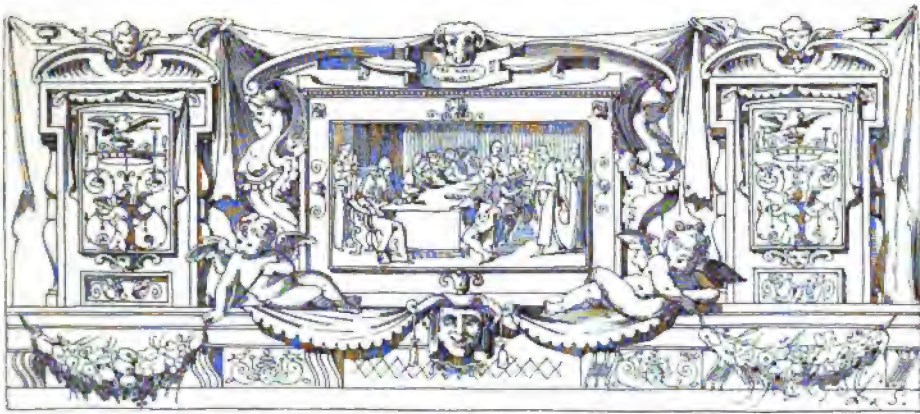
- Fig 27. St. Caterina de' Funari zu Rom. Unteres Stockwerk der Façade.
 » 28. St. Peter zu Rom. Die Hauptkuppel.
 » 29. Sapienza und S. Ivo zu Rom, Grundriss.
 » 30. Palazzo Paluzzi zu Rom.
 » 31. S. Luigi de' Francesi zu Rom. Façade.
 » 32. Il Gefù zu Rom. Façade.
 » 33. Fontana Tartarughe zu Rom.
 » 34. Von der Villa Aldobrandini bei Frascati.
 » 35. Teatro der Villa Aldobrandini bei Frascati.
 » 36. Villa d'Este zu Tivoli.
 » 37. Vignette von Serlio.
 » 38. Palazzo del Te zu Mantua. Grundriss.
 » 39. Palazzo del Te zu Mantua. Gartenhalle.
 » 40. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua.
 » 41. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua. Grundriss.
 » 42. Villa Medici zu Rom. Gartenansicht.
 » 43. Villa Borghese zu Rom. Grundriss.
 » 44. Villa Borghese zu Rom. Ansicht.
 » 45. Palazzo Marino zu Mailand. Hofansicht.
 » 46. St. Maria presso S. Celso zu Mailand.
 » 47. St. Maria di Carignano zu Genua. Grundriss.
 » 48. Strada nuova zu Genua, Ansichten und perspektivische Schnitte nach P. P. Rubens.
 » 49. Palazzo Spinola zu Genua. Ursprünglicher Grundriss.
 » 50. Palazzo Cambiaso zu Genua. FaçadenSYSTEM (nach Reinhardt).
 » 51. Villa Sauli bei Genua (nach Reinhardt).
 » 52. Palazzo Podestà zu Genua. Ursprüngliche Façade.
 » 53. Palazzo Imperiali zu Genua. Façadendetail.
 » 54. Palazzo Pagliari (?) zu Cremona. FaçadenSYSTEM.
 » 55. S. Agostino zu Piacenza. Grundriss.
 » 56. S. Fedele zu Mailand. Grundriss.
 » 57. S. Fedele zu Mailand. Innenansicht.
 » 58. S. Gaudenzio zu Novara. Grundriss.
 » 59. Universität zu Bologna. Hofansicht.
 » 60. S. Pietro zu Bologna. Grundriss.
 » 61. S. Pietro zu Bologna. Innenansicht.
 » 62. S. Salvatore zu Bologna. Grundriss.
 » 63. S. Salvatore zu Bologna. Längsschnitt.
 » 64. S. Aleffandro zu Mailand. Façade.
 » 65. St. Maria di Carignano zu Genua. Façade.
 » 66. Duomo nuovo zu Brescia. Grundriss.
 » 67. S. Ambrogio zu Genua. Grundriss.
 » 68. Gefù nuovo zu Neapel. Grundriss.
 » 69. Palazzo Crispi zu Ferrara. Grundriss.
 » 70. Castello del Valentino bei Turin. Hoffront.
 » 71. Palazzo Doria Turfi zu Genua. Hofansicht.
 » 72. Palazzo Doria Turfi zu Genua. Façade.
 » 73. Palazzo Pitti zu Florenz. Hofansicht.
 » 74. Palazzo Giugni zu Florenz. Portal.

- Fig. 75. Casa Fiaschi zu Florenz. Erdgeschossfenster.
 » 76. Palazzo Pazzi zu Florenz. Erdgeschossfenster.
 » 77. Palazzo Bernardi Micheletti zu Lucca.
 » 78. Collegio Romano zu Rom. Façade.
 » 79. Bibliotheca Laurenziana zu Florenz. Treppenhaus.
 » 80. Capella dei Depositi in S. Lorenzo zu Florenz. Eingangsthüre.
 » 81. Capella dei Depositi in S. Lorenzo zu Florenz. Details.
 » 82. St. Fiora e Lucilla (Badia) zu Arezzo. Grundriss.
 » 83. St. Maria della Vallicella zu Rom. Façade.
 » 84. Palazzo Borghese zu Rom.
 » 85. S. Andrea della Valle zu Rom. Grundriss.
 » 86. S. Andrea della Valle zu Rom. Längsschnitt.
 » 87. Palazzo Sciarra di Carbognano zu Rom.
 » 88. Capella del Prefepio an St. Maria Maggiore zu Rom. Längsschnitt und Grundriss.
 » 89. Palazzo Laterano und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom.
 » 90. Fontana dell' Acqua Paolo zu Rom.
 » 91. Palazzo Laterano zu Rom. Grundriss.
 » 92. Thüre von den Uffizien zu Florenz.
 » 93. Casino S. Marco zu Florenz.
 » 94. Casino Mediceo zu Florenz. Achsenmotiv.
 » 95. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Façade gegen Borgo degli Albizzi.
 » 96. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Eckpilaster-Kapitäl.
 » 97. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Gebälk am Portal.
 » 98. Villa della Petraja bei Florenz.
 » 99. St. Trinità zu Florenz. Façade.
 » 100. Teatro Olimpico zu Vicenza. Grundriss.
 » 101. Teatro Olimpico zu Vicenza. Bühnenansicht.
 » 102. Teatro Farnese zu Parma. Grundriss.
 » 103. Vom Palazzo Marucelli zu Florenz.
 » 104. Fonte del Nettuno zu Bologna.
 » 105. Casa Zuccherò zu Rom. Thor.
 » 106. Palazzo Renuccini zu Florenz.
 » 107. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Hofansicht.
 » 108. Capella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz. Innenansicht.
 » 109. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Ursprüngliche Façade.
 » 110. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Jetziges Vestibül.
 » 111. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Ursprünglicher Grundriss.)
 » 112. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Jetziger Grundriss.)
 » 113. Universität zu Genua. Hofansicht.
 » 114. Universität zu Genua. Vestibül.
 » 115. Villa Paradiso bei Genua.
 » 116. S. Siro zu Genua. Innenansicht.
 » 117. Casa Goldschmidt zu Verona.
 » 118. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.
 » 119. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.
 » 120. Palazzo Corner della Cà grande, Thüre im Vorhaus.
 » 121. Palazzo Pisani zu Venedig. Grundriss.
 » 122. Palazzo Corner della Cà grande zu Venedig.
 ✓ 123. Grundriss Scamozzi's für den Dom zu Salzburg.
 » 124. St. Maria della Salute zu Venedig.

- ✓ Fig. 125. St. Maria della Salute. Grundriss des Kuppelbaues.
- ✓ » 126. St. Maria ai Scalzi zu Venedig. Grundriss.
- ✓ » 127. Palazzo Pefaro zu Venedig.
- ✓ » 128. St. Maria ai Scalzi zu Venedig.
- ✓ » 129. Palazzo Surian Nanni zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.
- ✓ » 130. Palazzo Manfrin zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.
- ✓ » 131. Palazzo Grimani zu Venedig. Grundriss.
- ✓ » 132. Villa Contarini zu Padua. Grundriss.
- ✓ » 133. St. Maria dei Gesuiti zu Venedig. Innenansicht.
- ✓ » 134. St. Maria dei Gesuiti zu Venedig. Grundriss.
- ✓ » 135. Palazzo Labia zu Venedig. Ansicht vom Canale grande aus.
- ✓ » 136. Palazzo Labia zu Venedig. Grundriss.
- » 137. St. Peter zu Rom. Darstellung der Grundrissentwicklung (nach v. Geymüller).
- » 138. St. Peter zu Rom. Grundriss.
- » 139. St. Peter zu Rom. Ansicht mit den von Maderna beabsichtigten Thürmen.
- » 140. S. Ignazio zu Rom. Grundriss.
- » 141. S. Ignazio zu Rom. Längsschnitt durch Vierung und Chor.
- » 142. St. Peter zu Rom. Tabernakel.
- » 143. St. Peter zu Rom. Ansicht mit den von Bernini beabsichtigten Thürmen.
- » 144. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.
- » 145. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.
- » 146. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Façade.
- » 147. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Grundriss.
- » 148. Oratorio S. Filippo Neri zu Rom.
- » 149. Palazzo Falconieri zu Rom. Hoffaçade.
- » 150. S. Ivo zu Rom. Kuppelanfsicht.
- » 151. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenaus schmückung.
- » 152. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenaus schmückung.
- » 153. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenaus schmückung.
- » 154. St. Luca e Martina zu Rom. Grundriss.
- » 155. St. Maria della Pace zu Rom. Façade.
- » 156. St. Maria della Pace zu Rom. Grundriss.
- » 157. St. Lucia zu Bologna. Grundriss.
- » 158. S. Bartolomeo zu Modena. Grundriss.
- » 159. Palazzo Ducale zu Modena. Hofdetail.
- » 160. Palazzo di Brera zu Mailand. Hofansicht.
- » 161. Gartenanlage von Isola Bella im Lago Maggiore.
- » 162. Palazzo Davia zu Bologna. Grundriss.
- » 163. Santuario della Madonna di Monte Berico bei Vicenza. Grundriss.
- » 164. St. Agnese zu Rom. Grundriss.
- » 165. St. Agnese zu Rom. Façade.
- » 166. St. Maria in Campitelli zu Rom.
- » 167. SS. Vincenzo ed Anastasio zu Rom. Façade.
- » 168. S. Antonio de' Portoghesi zu Rom.
- » 169. Villa Parafili zu Rom.
- » 170. Palazzo Barberini zu Rom. Treppe.
- » 171. Palazzo Odescalchi zu Rom. Ursprüngliche Façade.
- » 172. St. Peter zu Rom mit den Kolonaden Bernini's.
- » 173. Scala regia im Vatican zu Rom. Grundriss.
- » 174. Scala regia im Vatican zu Rom.

- Fig. 175. S. Martino bei Neapel. Innenansicht.
 » 176. Sapienza zu Neapel.
 » 177. Zinshaustreppe in Neapel.
 » 178. Palazzo Altieri zu Rom. Grundriss des Hofes und der Treppe.
 » 179. Fensterformen der spätrömischen Schule.
 » 180. Thüre und Konfolen der spätrömischen Schule.
 » 181. Spanische Treppe zu Rom.
 » 182. S. Gregorio zu Messina.
 » 183. Palazzo Carignano zu Turin.
 » 184. Palazzo Carignano zu Turin. Vorhausanlage.
 » 185. S. Lorenzo zu Turin. Grundriss.
 » 186. Santuario della Madonna della Consolata zu Turin. Grundriss.
 » 187. Kapelle S. Sudario zu Turin. Grundriss.
 » 188. S. Ignazio zu Rom. Auf Leinwand gemalte Kuppel als zeitweiliger Abschluss der Vierung.
 » 189. Pozzo's Entwurf zu einem Altar mit „sitzenden“ Säulen.
 » 190. Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom.
 » 191. Langhaus von S. Ignazio zu Rom mit der durch Pozzo's Deckenmalerei geschaffenen Idealarchitektur als Schema für dessen Perspektive.
 » 192. Pozzo's auf das Langhaus von S. Ignazio zu Rom gemalte Idealarchitektur.
 » 193. St. Ignazio zu Rom. Choranfsicht.
 » 194. Ignazaltar im Gefü zu Rom.
 » 195. Idealentwurf Pozzo's.
 » 196. Palazzo Cufani zu Mailand. Grundriss.
 » 167. Früheres Theater zu Hannover. Grundriss.
 » 198. S. Antonio Abate zu Parma. Grundriss.
 » 199. Teatro reale zu Mantua. Grundriss.
 » 200. Katafalk für den Erzbischof Josef von Trier.
 » 201. Früheres Opernhaus zu Dresden. Grundriss.
 » 202. Theaterdekorationsentwurf für Dresden von Giuseppe Galli Bibiena.
 » 203. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.
 » 204. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.
 » 205. S. Domenico zu Bologna. Längsschnitt.
 » 206. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Grundriss.
 » 207. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Längsschnitt.
 » 208. Superga bei Turin. Grundriss.
 » 209. Superga bei Turin, Ansicht.
 » 210. S. Giovanni in Laterano zu Rom.
 » 211. Palazzo della Consulta zu Rom, Seitenthor.
 » 212. Palazzo Corfini zu Rom, Grundriss.
 » 213. Katholische Kirche zu Dresden. Grundriss.
 » 214. S. Croce in Gerusalemme zu Rom.
 » 215. Villa Albani zu Rom.
 » 216. Schloss Caferta. Erdgeschoss-Grundriss.
 » 217. Schloss Caferta. Hauptgeschoss-Grundriss.





EINLEITUNG.



Michelangelo und Palladio, die Namen dieser beiden glänzenden Erscheinungen müssen an die Spitze der Baugeschichte der letzten Renaissancezeit gestellt werden. Das von ihnen ausstrahlende Licht erhellt die vielfach verschlungenen Wege der Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten. Um den Inhalt ihrer Kunst dreht sich der Kampf der Geister, an ihren Werken erfrischen sich die Gemüther zu dem Ringen nach wechselnden Idealen.

Nur langsam hatte sich die Renaissance aus dem Ueberwuchern des Details zu klarer und großer Komposition durchgearbeitet, ein abgeleiteter Stil, in Nachbildung der Antike gereift. Denn das Eindringen in das innerste Empfinden einer fernliegenden Kunst kann nie dem ersten Versuche gelingen.

Die Frührenaissance hatte zunächst nur äußerlich einige Formen der römischen Baukunst aufgenommen und in naiver Freude an der Einzelheit, am Detail ihre Bethätigung und ihre höchste Leistung gesucht. Nur wenigen hervorragenden Geistern war es vergönnt, auch die großen Massen völlig klar und folgerichtig zu entwickeln. Wenn gleich ein feiner Sinn für Verhältnisse, eine weise Mäßigung und schöne Wahr-

haftigkeit hinsichtlich der Materialbehandlung vor Mißbildungen schützte, so war doch das Kompositionsprincip ein willkürliches, dekoratives gewesen. Erst durch erneuertes, mit glühendem Eifer betriebenes Studium der Antiken lernten die italienischen Architekten verstehen, welche künstlerische Bedeutung jenen einzelnen Bautheilen innewohnte, die sie bisher als allzeit bereiten Schmuck an ihren Werken verwendet hatten.

Die Glieder begannen wieder jene antike Sprache zu reden, die nun die allein giltige im Bauwesen wurde. Sie wurden dem entsprechend strenger und nach bestimmten Gesetzen gebildet. Die Phantasie durfte sie nicht mehr frei umgestalten, da der Verstand sie zu sprechenden, zu Recht bestehenden Wesen gemacht hatte. Der Bau wurde ein organisches in seinen Theilen durch den Gehalt bestimmtes Kunstwerk. Man fragte nicht mehr allein danach, ob es schön oder unschön, sondern sprach vielmehr davon, ob es richtig oder falsch sei; man urtheilte nicht mehr allein nach den Forderungen des auf persönlichem Empfinden beruhenden Geschmackes, sondern vielmehr nach immer schärfer und klarer durchdachten ästhetischen und namentlich auch formalen Gesetzen. Diese Gesetze waren einer fremden Kunst entlehnt und nicht aus dem eigenen Kunstschaffen entsprungen, sie standen mit den Werken älterer Meister geradezu im Gegensatz. Sie brachten daher einen Zwiespalt in die italienische Kunst; denn sie entwickelten sich nicht aus dem freien Empfinden der Künstler, sondern bestanden als etwas Selbständiges neben oder über ihnen. Der nordische Gothiker hatte beim Schaffen den Blick nur nach vorwärts gerichtet und schuf in Weiterausbildung seines eigenen Wesens. Er trug eine klare Aesthetik wenn auch meist unbewußt in sich, wie in dem naiv wohlgearteten Menschen die Moralgesetze unbewußt entwickelt sind. Er kannte keinen Conflict zwischen dem Planen seiner Phantasie und der Erkenntniß seines Urtheils, weil dieses sich ja allein aus den Schöpfungen seiner in gleichen Bahnen mitstrehenden Kunstgenossen herausbildete und er einfach nichts zu schaffen vermochte, das aus dem Kreise der stilistischen Einheit herausträte. Anders bei den Meistern der spätern Renaissance. Ihr Werk wird an den Schöpfungen nicht nur der gegenwärtigen Zeit, sondern vielmehr an denjenigen einer längst vergangenen, hoch über die eigene geschätzten Periode gemessen. Die Phantasie sucht zwar im eigenen Herzen Anregung und Nahrung, muß sich aber in ihren Aeusserungen den strengen Forderungen fremden Urtheils beugen. Die Formsprache wird nicht mehr vom Meister zum Schüler in ruhiger Folge gelehrt, sondern jeder sucht über seine Vorgänger hinaus in den Resten der Antike einen Lehrer, von dem klare Auskünfte nur schwer zu erlangen sind. Es handelt sich nicht mehr allein um Fortbildung der

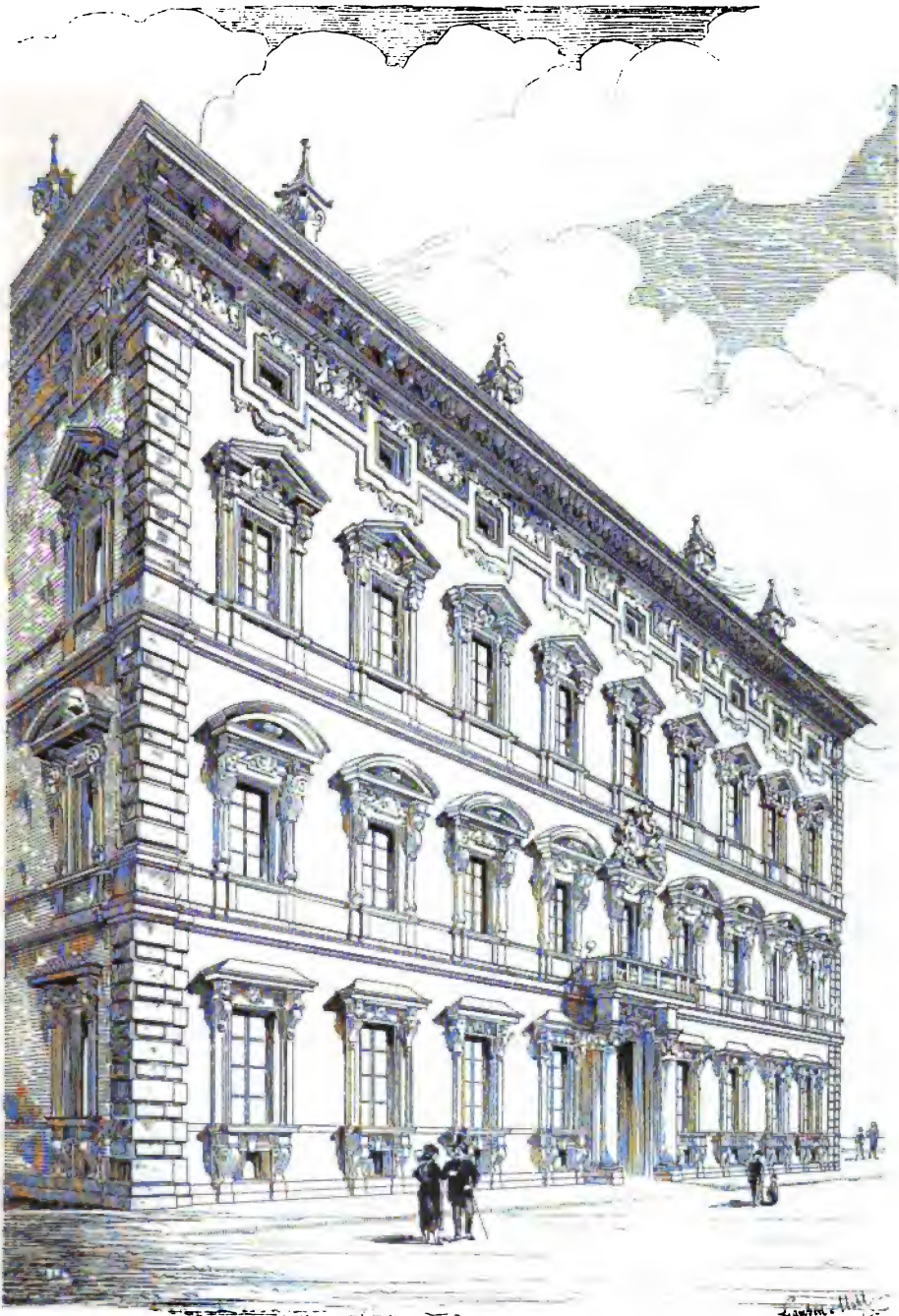


Fig. 1. Palazzo Madama, Rom. (Beispiel des Barockstiles.)

Kunft zu neuer, sondern um Rückbildung zu alter Größe. Das Schaffen führt nicht mehr in unbegrenzte Räume der Ideale, sondern in ein Gebiet, dessen Grenzen man durch die Meisterwerke von Hellas und Rom festgesteckt sieht.

Dieser Zwiespalt mußte bei dem mächtig erregten geistigen Leben der Renaissance zu inneren Konflikten führen. Es mußte zu Grenzstreitigkeiten kommen zwischen der freien Individualität des künstlerischen Genius und den sich immer strenger ausbildenden Gesetzen. Es mußte je nach feiner Beanlagung ein Künstler leichter, der andere schwerer die Beschränkung, welche seinem Schaffen auferlegt wurde, empfinden; es mußte die Frage zur Tagesordnung gestellt werden, ob der ungehinderten Entfaltung des Individuums oder dem Gesetze höheres Recht zuzusprechen sei.

Diese Frage bildet den Inhalt der Architekturgegeschichte der folgenden Jahrhunderte. Es ist die Zeit des Ringens der modernen Empfindung mit der klassischen Form. Die Einen suchten die Antike zu übertreffen und indem sie für neue Ideen eine neue Sprache auszubilden strebten, sich von der Bevormundung zu befreien, die Anderen suchten die Antike neu zu beleben und zu selbständigem Schaffen dadurch zu kommen, daß sie sich ganz mit dem Wesen der Klassizität erfüllten. Diese beiden Parteien bekämpften sich mit wechselndem Erfolge. Ihr Schlachtruf im Streit aber waren die beiden glänzenden Namen, in welchen ihr Programm zuerst und auch alsbald mit voller Schärfe zum Ausdruck kam:

Michelangelo und Palladio.

Michelangelo ist der Titan des individuellen Willens. Er hat die Antike nie in dem Sinne studiert, daß sie ihm alleiniges Vorbild und Richtschnur sein sollte.

Schon der Jüngling bewies durch seine Statue eines geflügelten Engels, die er mit Erfolg für alt ausgab, daß er sein Können dem der klassischen Meister gleichstehend achtete und daß er über die ihm zu eng scheinenden Grenzen derselben hinaus Größeres zu leisten gedachte. „Wer Anderen nachläßt“, rief er den Copisten der Antike zu, „wird nie voranmarschieren, und wer nicht aus sich heraus etwas Gutes schaffen kann, dem werden auch die Werke Anderer wenig nützen!“

So ist Michelangelo der Vater des Stils geworden, den wir Barock nennen.

Palladio ist der Meister innerer, auf dem Studium der Antike basierender Gesetzmäßigkeit. Er strebt nicht nur nach der Form, sondern auch nach dem Geist der Alten, den er in seinen Werken mit



Fig. 2. St. Suzanna, Rom. (Beispiel des Barockstiles.)

einer für seine Zeit geradezu erstaunlichen Schärfe zu treffen wußte. Es werden erst kommende Jahrhunderte entscheiden können, ob Palladio oder Schinkel geistig der klassischen Architektur näher stehen!

Suchte Michelangelo im Centralbau ein originell christliches Gotteshaus zu schaffen, so strebte Palladio danach, die Kirche mit den Formen des Tempels künstlerisch zu verfühnen; trachtete jener im Palaß die Wucht und den in sich geschlossenen Trotz der kriegerisch bewegten Zeit zum Ausdruck zu bringen, so suchte dieser in der offenen Heiterkeit des Landlebens dienenden anmuthigen Villen sich zu bethätigen; rang jener in der kühnsten Profil- und Detailbildung nach eigenen Ausdrucksformen, entfernte er sich absichtlich von den in Rom so nahe liegenden antiken Vorbildern, so scheute sich dieser, eine Gliederung anzuwenden, für die er nicht an einer Ruine den Beleg ihrer Klassicität zu beschaffen gewußt hätte; war jenem Alles daran gelegen die individuelle Idee zum schärfsten Ausdruck zu bringen, unbekümmert darum, daß dem Gliede im Dienst des Ganzen Gewalt angethan werde, so suchte dieser vor Allem nach dem inneren Gleichmaß von Raum und Einzelform; hier der Kampf und Drang eines heftig bewegten groß wollenden Gemüthes, dort die Ruhe einer in sich und in ihrem Ideal klaren Seele.

Im Kampf zwischen dem individuellen und gesetzmäßigen Schaffen trennen sich ganz scharf und präcis die Herrschaft der beiden Parteien nach Zeit und Ort ab. Man könnte die Kunst der Folgezeit in eine michelangeleske und palladianische scheiden.

Wo im Staats- oder Gesellschaftsleben der Zug nach logischer Klärung, nach festen Formen, nach gesetzlicher Regelung der Verhältnisse vorwaltet, wo die Verstandesthätigkeit überwiegt, da wird man überall die Geistesart Palladios vorherrschend finden. So in Rom, so lange der Gedanke der Reform wirksam war, so vorzugsweise in England und Holland, in Frankreich seit unter Ludwig XIV. die Gesellschaft eine skeptisch-philosophirende wurde, so in Deutschland und Italien seit Beginn des französischen Einflusses und der ihm folgenden klassischen Bewegung.

Wo aber das Gemüthsleben, namentlich in religiöser Beziehung vorwaltete, wo eine brünstige Frömmigkeit herrschte, wo zugleich das keck sich vordrängende Ich die gesellschaftliche Ordnung bezwang, die menschliche Regel und das Gesetz von den Unterströmungen mächtiger Leidenschaften durchbrochen und die Willkür herrschend wurde, da ist Michelangelo's Geist mächtig.

So in dem durch den Jesuitismus zum Triumph gebrachten Rom des endenden 17. Jahrhunderts, weiterhin durch ganz Italien, in Belgien, im protestantischen und jesuitischen Deutschland. —

Freilich fehlt es der deutschen Kunstgeschichte an bezeichnenden, anerkannten Ausdrücken für die einzelnen Stilarten.

Der Begriff „Barock“ steht leidlich fest. Mit ihm benennen wir

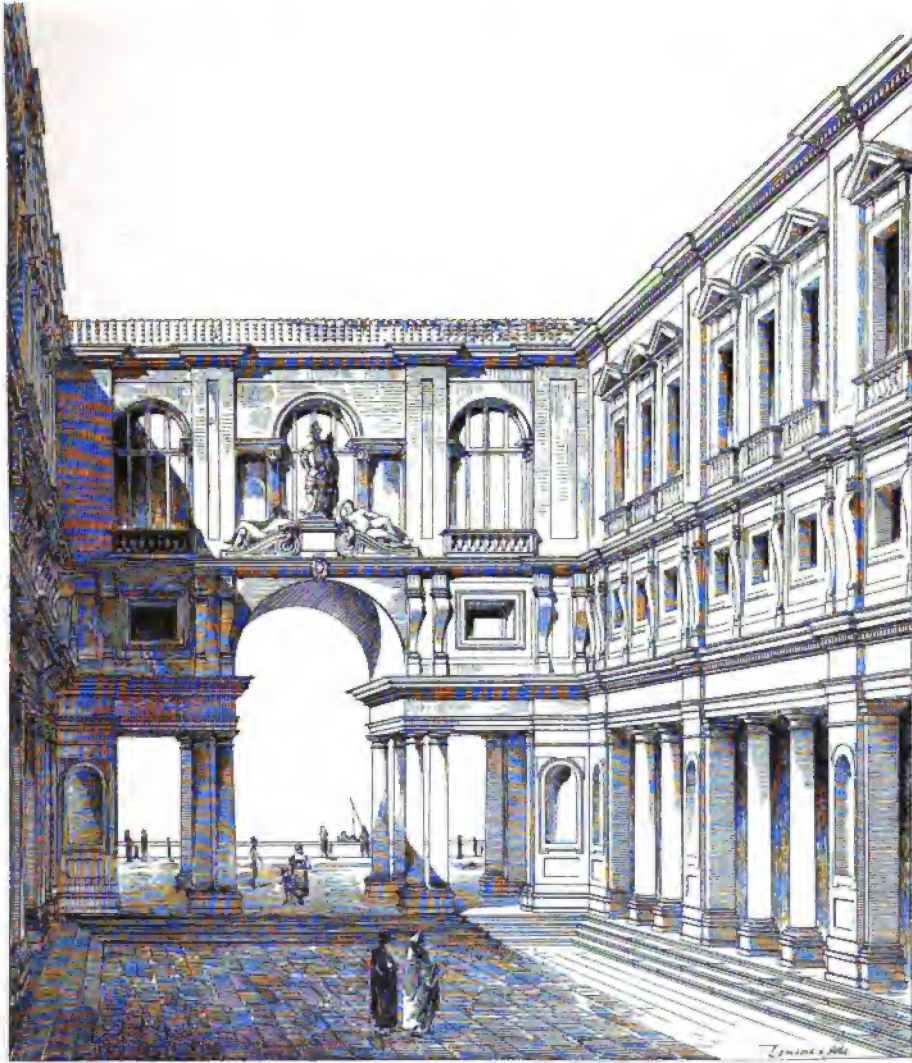


Fig. 3. Uffizien zu Florenz, ursprünglicher Plan. (Beispiel der Spätrenaissance.)

den Stil, der von antikisirender Basis ausgehend durch bewußt freie, modern vielgestaltige Behandlung des Baugedankens wie des Details zu einer gesteigerten, am Schluß bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte. (Fig. 1 u. 2.)

Nach dieser Klaffifikation gehört aber auch ein guter Theil jener Architektur, die wir nicht mehr mit dem Namen „Hochrenaissance“ bezeichnen, außerhalb des Gebietes des Barock. Es ist das die strengere Schule die von Vignola auf Domenico Fontana und Tibaldi führt, die Schule der auf Gefundung von innen heraus bafirten Gegenreformation und der vorherrschenden, nur unwillkürlich durchbrochenen klaffifchen Regel. Dieses Gebiet fei mir erlaubt mit dem Namen der „Spätrenaissance“ zu belegen. (Fig. 3 u. 4.)

Der Begriff „Rococo“ dagegen muß erst präcificirt werden. Er ist bekanntlich und aus leicht verständlichen Gründen nur in der deutschen Kunstgeschichte heimisch. Mir erscheint das Rococo nur als eine spätere Spielart des Barock. Denn es entstand als Reaction des Kunstgewerbes gegen die palladianische Richtung in der Architektur der Parifer Akademie. (Fig. 5.)

Deutschland allein kennt es als Baustil, wo es dann mit dem Barock so eng verwandt erscheint, daß eine Trennung sehr schwer durchzuführen ist. Das Ueberwiegen des Ornamentalen über das Architektonische, der umrahmenden über die tragenden Formen, deutet auch hier noch den Umstand an, daß es seinen Ursprung in der Kleinkunst hat. Als formales Erkennungszeichen, wenn auch nicht als nothwendige Eigenschaft des Rococo, kann der absichtliche Mangel der Symmetrie, sicher aber das Streben nach leichter, neckischer Grazie im Ornament gelten. Es herrscht in Frankreich in der Innendekoration kaum 30 Jahre, in Italien, England, den Niederlanden bis auf vereinzelte Ausnahmen nie, in einzelnen Theilen Deutschlands am längsten, bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.¹⁾

Es bleibt der deutschen Terminologie nur noch der „Zopf“ übrig, jenes von der Schinkel'schen Schule aufgebrachte Schimpfwort, welches einst selbst die Renaissance in allen ihren Formen mit umfaßte. Ich kann mich nicht entschließen, diesen Ausdruck für die von den Franzosen so präcis gehandhabte palladianische Richtung des 18. Jahrhunderts gelten zu lassen, oder etwa den Bauten Friedrichs des Großen, des Gewaltigsten aus dem Zeitalter des Zopfes, ein solches Spitzwort anzuhängen.

Die Franzosen begnügen sich damit, die Stile nach ihren drei langregierenden Königen zu benennen. Abgesehen davon, daß die Regierungswechsel keineswegs mit den Wandelungen der Stile zeitlich zusammenfallen, sind diese Bezeichnungen doch zu äußerlich, und eben nur auf Frankreich anwendbar. Trotzdem ist England ihrem Beispiele gefolgt, indem es seine Regenten an Stelle der Ludwige setzt.

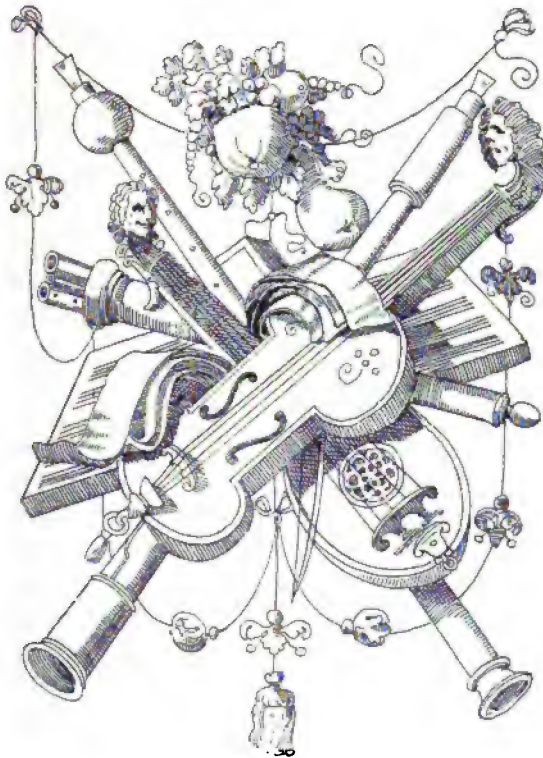
Es bleibt also für die Gesamtbetrachtung der Architektur nur übrig

¹⁾ Vergl. Paul Schumann, Barock und Rococo. Leipzig 1885.

einen Namen für jene Periode des Strebens nach Form und Geist der Antike zu schaffen, welche auf den Ueberdrang des Barock folgte und durch das Rococo nur unterbrochen wurde.

Man nennt die auf Studium der Antike basirte Kunst des endenden 18. Jahrhunderts den Stil des Klassicismus, und seine weitere, durch griechische Formen geklärte Entwicklung den hellenisirenden Stil. Der erstere Name kann nach rückwärts unbedenklich um hundert Jahre ausgedehnt werden, und da innerhalb dieser sich das Streben der mit ächten griechischen Bauten noch nicht vertrauten Architekten zunächst nach Palladio und dessen Aufmessungen altrömischer Denkmale, später nach neuen Aufnahmen direkt nach römischen Bauwerken richtete, als den palladianischen (Fig. 6 u. 7) und späterhin im Gegensatz zum hellenisirenden den latinisirenden Stil bezeichnen.

Ersterer Begriff würde demnach in der Architektur, nicht im Kunstgewerbe, zwischen dem Louis quatorze und Louis quinze, letzterer zwischen dem Louis seize und Empire der Franzosen die Mitte halten.





I. BUCH.

DIE SPÄTRENAISSANCE IN ITALIEN.



I. KAPITEL.

DIE KIRCHLICHE REFORM.



Als man mit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom selbst die Wirkung der deutschen Reformation zu spüren begann, zeigten sich erst die Folgen der dauernden Abtrennung großer Völkergemeinschaften von der ewigen Stadt. Was am Bau der Hierarchie Menschliches war, mußte dem Loos alles Irdischen verfallen. Aus der glänzenden Schaafe hoch entfalteter Renaissancebildung starrten die brandigen Schäden eines tiefgehenden Verfalles der Religiosität. Nicht mehr deckte der weltliche Glanz eines Leo X. die Schwächen des heiligen Stuhles. Wohl mußte man sich klar werden, daß nur durch eine innere Heilung wieder die alte Kraft oder auch nur die Möglichkeit weiterer Existenz erlangt werden könnte. Das Streben nach abgerundeter ästhetischer und literarischer Bildung, der Renaissancegedanke, hatte sich nicht als hinreichend wirksam erwiesen, um das Volksgemüth zu beherrschen und feinen Geist zu beschäftigen. Er hatte in der vornehmen Gesellschaft zwar eine hoch entwickelte Kunst des Lebens, aber nicht eine aus sittlicher Pflichterfüllung erwachsende Befriedigung hinterlassen. Die Menge verfiel in Rohheit und Zügellosigkeit, da sie die Kirchenfürsten in völliger Irreligiosität sah. Es mußte die Reformation das Papstthum erst an den innersten Lebensfaden rütteln, um es zum Erwachen, zur Wiedererkenntniß seines geistigen Wesens zu bringen. Die Kirchenfürsten sahen jetzt erst wieder ein, daß der katholische Glaube allein ihrem Dasein Be-

rechtiung und der Welt die so heiß ersehnte religiöse Einheit geben könnte. „Wir hoffen“, sprach Papst Paul III., „den von den Völkern und von uns Klerikern vergessenen Namen Christi wieder zu beleben in den Herzen wie in den Werken, die Krankheiten zu heilen, die Schafe wieder in derselben Herde zu vereinigen, den Zorn Gottes abzuwenden!“

Aber bald zeigte sich, daß der von Rom ursprünglich erstrebte Ausgleich mit dem Protestantismus an der Unverträglichkeit des hier herrschenden Prinzips der subjectiven Meinung mit dem in Rom obwaltenden der Autorität scheiterte. Die katholische Kirche mußte andere Wege als die der gütlichen Verständigung suchen. Sie fand sie zunächst in der zwangsweisen Durchführung der Glaubenseinheit durch die Gewalt und die derselben dienstliche Gerichtsbarkeit, in der Inquisition. Bis dahin war in Italien die geistige Freiheit wenig eingeengt worden. Nicht die skeptischen Spötteleien der Humanisten, nicht die antikisirende Denkweise der Poeten hatten die Kirche dauernd um die Erhaltung ihres Bestandes zu beängstigen vermocht. Erst der wuchtige Angriff der Protestanten auf das Dogma schuf die Nothwendigkeit einer Gegenwehr. Nun galt es die Verbreitung der Irrlehren durch die Macht der kämpfenden Kirche zu hintertreiben, da sich die Mittel der Belehrung als hinfällig erwiesen. Ein schwerer Druck begann auf Italien zu lasten. Die Freudigkeit des Schaffens, die freie Entfaltung des menschlichen Geistes wurde allseitig beengt. Eine gesteigerte Ascese trat an Stelle des geistreichen Libertinismus und zwar in um so heftigerer Form, je mehr von Auswärts das Fortschreiten des Abfalles auch Italien bedrohte. Die geistlichen Körperschaften begannen sich zu reformiren: überall Versuche, das religiöse Leben in Klerus und Volk von innen wie von aussen zu stärken, zu erfrischen, feindliche Regungen, die Weltluft, die Kühnheit des forschenden Gedankens und des verkündenden Wortes, die rohe Zügellosigkeit wie den überfeinerten Skepticismus nieder zu halten und zu unterdrücken, und an dessen Stelle eine kindlich vertrauende, leidenschaftlich in sich gekehrte Frömmigkeit zu setzen, oder doch, wo diese nicht zu erreichen war, in der Fülle der guten Werke die heftigen Regungen des Renaissance-gemüthes zu ersticken.

Diesen Wandel im Charakter Roms und Italiens zu schaffen, war neben der Inquisition der Jesuitenorden berufen. Im Jahr 1541 legte Ignatius Loyola mit seinen Gefährten das feierliche Gelübde ab, welches zu den drei herkömmlichen Zusicherungen der katholischen Orden noch den des unbedingten Gehorsams gegen den heiligen Stuhl fügte. Das war die direkte Antwort, die Reaction auf die Reformation und ihren Abfall vom Papstthum. Der Orden wurde bald zu

einer der gewaltigsten Waffen in der Hand des letzteren. Schnell verstand er überall Einfluß zu gewinnen, das geistige Leben der Völker mit seinem brünstig heißen Odem zu durchdringen. Sein Erscheinen war eine historische Nothwendigkeit und entsprach dem ganzen Zuge der Zeit. Nimmer hätte er sonst so gewaltig sich entwickeln können. Denn selbst unter den Protestanten konnte man sich nicht zu wahrer individueller Geistesfreiheit, zu der Forscherklarheit eines Cartesius oder Spinoza erheben, auch dort war man an Stelle der gestürzten Autorität eine neue zu setzen bald aufs Eifrigste befrebt.

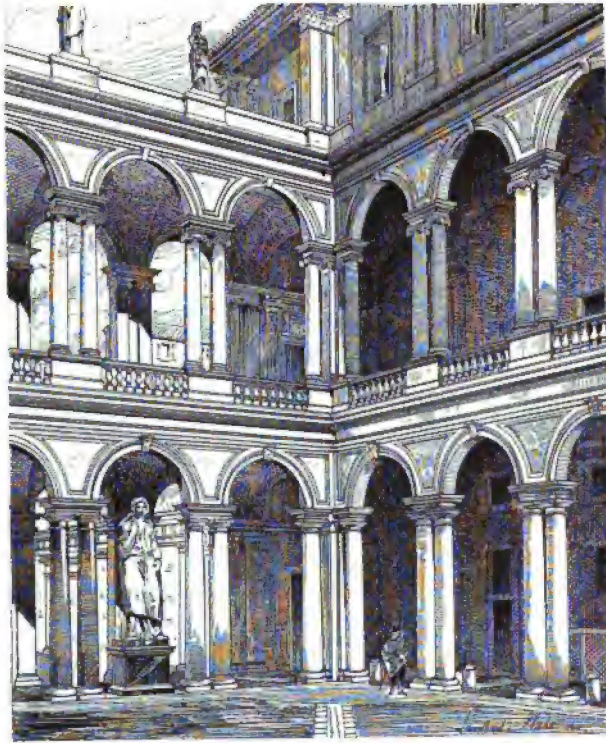


Fig. 4. Hof des Palazzo Borghese, Rom. (Beispiel der Spätrenaissance.)

Noch war das Mittelalter nicht hinreichend überwunden. Im Volke webten und wirkten noch die tief eingewurzelten Anschauungen eines des Meinungsstreites noch ungewöhnten und daher denselben mit Angst und Abscheu nicht als klärend, sondern nur als verwirrend beurtheilenden Zeitalters. Alles drängte dahin, eine objective Wahrheit zu schaffen, weil man den Zweifel als eine berechtigte geistige Macht noch nicht anzuerkennen wagte. So lenkte sich die Gunst aller Fried-

liebenden unwillkürlich auf die Partei hin, in welcher der Glaube sich in unbedingt fester, sicherer Form darbot, die aber auch verstand die noch freien geistigen, namentlich künstlerischen Kräfte mit in ihre Bahnen zu ziehen, und ihnen durch vertiefte Glaubensinnigkeit eine neue Richtung zu geben. Der Jesuitismus brachte Tausenden eine Befreiung der Seele, da er ihnen durch die Größe seiner auf innerer und äußerer Macht beruhenden Autorität das Aufgeben des individuellen



Neben Loyola wirkte Filippo Neri, der volksthümliche Heilige der Römer, dessen Denken vornehmlich den Werken reiner Menschlichkeit galt, der nicht nur das gesunkene Ansehen der Geistlichkeit durch Erziehung zu heben, sondern auch direkt das Volk durch Läuterung zur Religiosität zu führen suchte. Der Ausdruck dieser Bewegung sind die gewaltigen Stiftungen für Unterrichts- und Wohlthätigkeitsanstalten eines Gregor XIII. und Anderer, die nun für den architektonischen Charakter

Roms mit bestimmend zu werden beginnen. Denn jener Papst pflegte zu sagen, auch das Bauen sei Almosen. In Neri fanden die Leiden der Menschheit einen rein menschlichen Widerhall, er war einer der Ersten, die sie systematisch zu bekämpfen, das Volk durch das Volk zu retten suchten.

Und wieder wird das höhere sinnliche Moment bei ihm nicht vergessen, denn während die Jesuiten durch die Pracht der Kunst die Herzen gefangen zu nehmen trachteten, suchte Neri sie durch die Heiterkeit derselben zu stärken. Nicht umsonst gab er der Musik eine bedeutungsvolle Aufgabe im Gottesdienste, jener Kunst, welche soeben durch Palestrina zu tiefem Ernst und hoher Weihe ausgebildet worden war.

Mit Paul III. begann die Reihe der Päpste, als deren Lebensaufgabe diese Reform des Katholicismus gelten kann. Sie vollzog sich unter den folgenden Pontifikaten stätig, mit tiefer eingreifendem Erfolg aber erst, seit der Reformation der innere Drang verloren ging, seit die bedeutendsten Vorkämpfer derselben und mit ihnen die Fortbildung ihrer Ideen ins Grab gesunken, in Deutschland durch Kurfürst Moritz' Sieg die Macht des Kaiserthums gebrochen, nach der Zurückdrängung der Franzosen und mit Karl's V. Abdankung die politische Leitung der katholischen Interessen nach Spanien an den finsternen, strenggläubigen Philipp II. übergegangen war. Es ist eines der für die Zeit charakteristischsten Bilder, den siegreichen Feldherrn des spanischen Königs, den grimmigen Herzog Alba, in Rom als Sieger über die päpstliche Macht einziehen und doch bei dem Kirchenfürsten in offenkundiger Weise um Verzeihung bitten zu sehen, wegen dieses feines feindlichen Vorgehens gegen den apostolischen Stuhl. Es zeigt dasselbe die neue Situation des Papstthums, welches seiner alten politischen Machtstellung gegen seinen Willen mehr und mehr entkleidet, in eine um so mächtigere ideelle Position hineingedrängt, mit dieser Wandelung der äußeren Lage sich auch im Innern umgestaltet hatte.

Dem bestimmenden Vorbilde Roms folgten die kleineren geistigen Höfe. Voran steht Carlo Borromeo, der Erzbischof von Mailand, als einer der ernstesten, zielbewußtesten Vorkämpfer der Reformbewegung, der ebenso streng gegen den Klerus wie gegen die Heterodoxie, sittenrein und rechtgläubig, dem Papstthum in seiner Wiedergeburt eine kräftige und allzeit willige Stütze bot.

An den weltlichen Höfen führte die veränderte Geistesrichtung zu nicht minder bedeutungsvollen Resultaten. In Toskana und Piemont entstanden zwei auf Volksthum und gesetzliche Ordnung basirte monarchische Staaten von dauerndem, wohlwollendem Regiment. Seit dem

Sturz von Siena war die Florentiner Regierung des Cofimo I. ihres Besitzstandes sicher, konnte sie den modernen Staat einzurichten beginnen, der durch Francesco und Fernando I. weiter ausgebildet wurde, eines Staates, der, sich auf absolutistisch monarchischem Prinzip aufbauend, getragen wird durch die kluge Durchbildung seiner Verfassungs- und Justizgesetze, die Tüchtigkeit seiner Verwaltung und Rechtspflege, die innere Nothwendigkeit einheitlicher Ausgestaltung und engen Zusammenschließens der Theile, durch seine Leistungen auf volkswirtschaftlichem und geistigem Gebiet, sowie namentlich durch die Macht

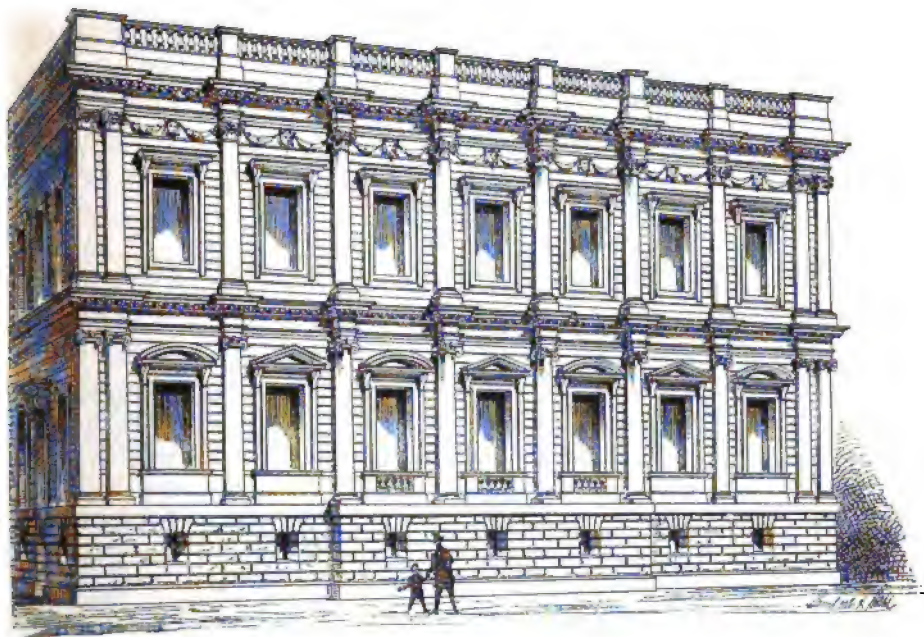


Fig. 6. Banketthouse, Whitehall, London. (Beispiel des palladianischen Stiles.)

und Weisheit seines Fürstengeschlechtes, und als diese erlebte, doch noch durch die Tradition einer solchen. Im Norden Italiens entstand dagegen in Savoyen ein auf kriegerischer Kraft und in jenen Zeiten doppelt hoch anzurechnendem schlichtem Ernst basirtes Reich, unter dem trefflichen Herzog Philibert Emanuel, der in den Niederlanden die Segnungen eines durch Gewerbefleiß und Handel, Kunst und Wissenschaft, durch fleißige Bürgerarbeit blühenden Staates kennen und für seine Heimat schätzen gelernt hatte, der aber auch seine schwierige politische Stellung zwischen den Großmächten, als Nachbar Frankreichs, mit Würde und Kraft auszufüllen verstand.

Den dritten Faktor im Leben des italienischen Volkes bildeten die freien Städte, von denen nur noch Venedig und Genua von Bedeutung waren. Sie genossen jetzt die Früchte früherer Heldenzeiten. Freilich — der Handel hatte seit der Entdeckung Amerikas eine wesentlich neue Richtung eingeschlagen, war durch das Vordrängen der Osmanen beschränkt worden, aber die ungeheure Finanzkraft der Handelsfürsten, die Menge ihrer Faktoreien und Besitzungen, die unvergleichliche Lage ihrer Häfen, all dies ließ den Verfall der beiden Seemächte noch auf lange hinaus verschieben. Sie erwiesen sich noch kräftig genug zu bedeutenden kriegerischen Thaten, und häuften unermüdlich Reichthümer auf, die bei dem erhöhten Luxusbedürfniß der Zeit nun erst recht in mächtigen Profanbauten zur äußeren Erscheinung gebracht wurden.

So wenig es gelang Italien politisch zu einigen, die Sonderinteressen der zahlreichen großen und kleinen Machthaber zu unterdrücken und den gemeinsamen die nöthige Unterstützung zu sichern, so wenig es möglich war, Friede und Ruhe in das von Räuberbanden verwüstete, von religiösen Bedrückungen erschütterte und durch die ungebändigte Leidenschaftlichkeit bei Hoch und Niedrig beunruhigte Land zu bringen, so sehr zeigte sich doch überall bei den Regierenden, wie bei allen tiefer angelegten Naturen das Streben in gesetzliche Bahnen einzulenken, die Verhältnisse außerhalb des Wirkungskreises der rohen Gewalt zu ordnen, aus der Militärherrschaft in einen Rechtsstaat überzugehen. Dieser innere Zug nach Gesetzmäßigkeit, diese strengere Auffassung der Pflichten gegen die Allgemeinheit, die Einordnung des Einzelnen unter das Ganze, diese mehr der Gesamtheit als dem Theile, mehr der Gruppe als der Individualität sich zuwendende Auffassung der Dinge ist es denn auch, die, wie wir sehen werden, die Baukunst jener Zeit beherrscht.

Die veränderte geistige Lage machte sich in allen Gebieten italienischer Kultur geltend. War bisher Italien für die ganze Welt die Lehrerin des Guten und Schönen, der an der Antike durchbildeten gesellschaftlichen und künstlerischen Form, aber zugleich aller Fehler der Zeit gewesen, so sollte es nunmehr zu einem Muster gottergebener, streng katholischer Frömmigkeit werden.

Es war eine Reaction des Mittelalters gegen die zur höchsten Durchbildung gelangte italienische Sprache, daß aufs Neue das Lateinische in den Vordergrund sich drängte, daß man geradezu schon an den Untergang der Vulgärsprache glaubte, ja daß schon ein Bembo den Ariost aufforderte, den Orlando lateinisch zu dichten. Wie die tief nationale Strömung der Renaissance nachließ, trat die antikisirende Schule in den Vordergrund. Dort die Absicht aus der Schönheit antiken

Lebens ein verwandtes Neue zu schaffen, hier die künstlerische Zurück-

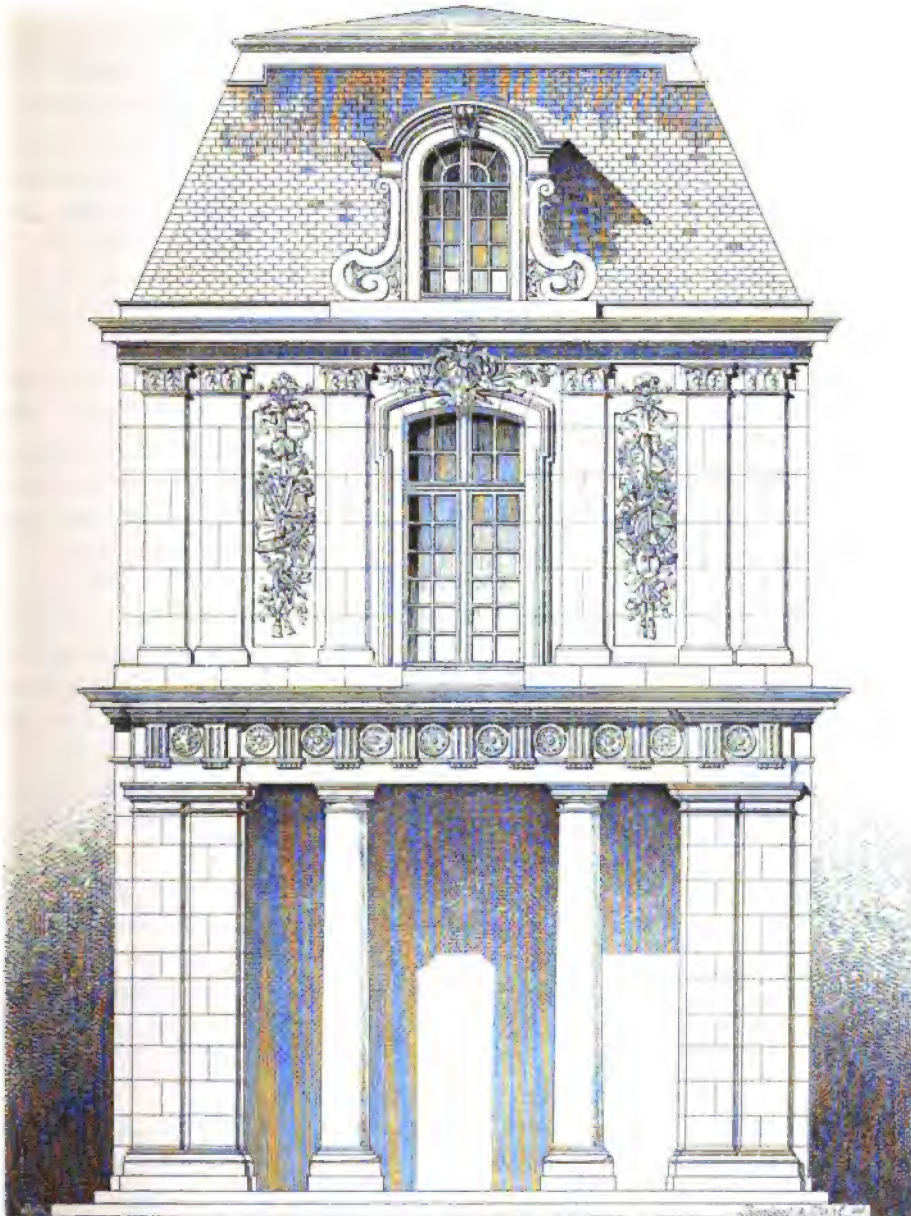


Fig. 7. Aus dem Musée Carnavalet zu Paris. (Beispiel des palladianischen Stiles.)

verfetzung in das Alte. Auf den freien Humanismus der Zeit Leo's X. folgte eine strenge, schulgemäße Latinität, die in der Richtigkeit, der

Entwicklung und Befolgung der Sprachregel ihre Aufgabe suchte. Die Jesuitenschulen, welche bald ganz Italien überflutheten, erdrückten vollends unter dem Studium der Sprachen das Verständniß für den dem Alterthum innewohnenden belebenden Geist. Die Bildung wurde allgemeiner aber uniformer, die Würde und Unabhängigkeit der Literatur waren im Sinken, freiere Naturen gingen an der Uebermacht der allzu fest in sich abgeschlossenen Staatswesen und der Fürsten zu Grunde, die Gelehrsamkeit trat an Stelle der schöpferischen Kritik, nur die positiven Wissenschaften gediehen soweit die Inquisition ihnen freien Athem beließ, die Dichtung wurde zur feilen Dienerin der Großen und mußte durch künstliche Redewendungen ersetzen, was ihr an innerer Begeisterung gebrach.

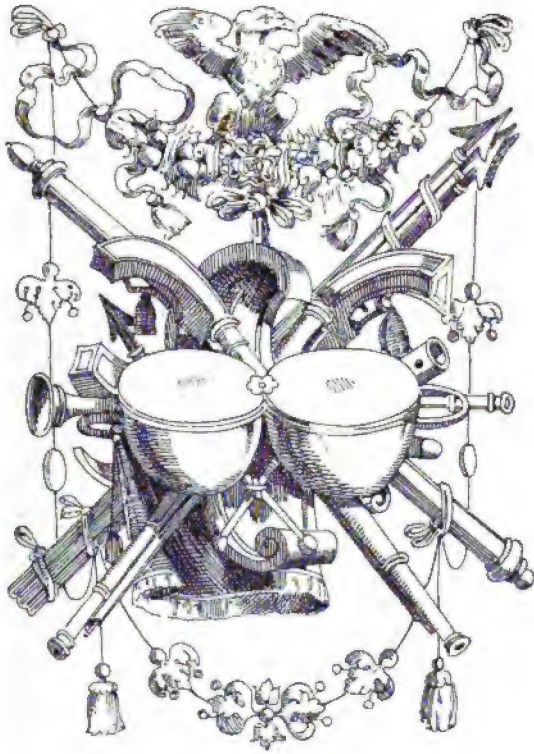
Das Leben gestaltete sich prunkender aber leerer. Von tiefer Bedeutung war der Umstand, daß die Hofhaltung der Päpste nun rein klerikale Formen annahm, daß aus dem Mittelpunkt italienischen Lebens die Frau ganz verschleucht wurde. Nur wer zur Prälatur gehörte, konnte emporkommen. Die alten Baronsgeschlechter waren durch die Nepotenfamilien zurückgedrängt worden und entschädigten sich, soweit sie nicht fremde Dienste suchten, mit Titeln an Stelle der Macht, mit Gunst an Stelle des politischen Einflusses. Das Ceremoniell wurde feierlicher und durchdrang das ganze Leben. Der nur in der Freiheit möglichen Feinheit des geselligen Verkehrs folgte auch hier wieder ein Streben nach Gesetzmäßigkeit, statt der individuellen Entwicklung edlen Menscheigistes ein fest vorgezeichnetes Ideal der Vornehmheit, dem Jeder nachstrebte, ob es gleich schon wegen seiner Allgemeinheit außerhalb des Wesens des Einzelnen stand.

Freier gestaltete sich das Hofleben von Florenz unter den ersten Mediceern. Der Einfluß der Weiblichkeit ist unverkennbar, wenn gleich die Gemahlinnen der ersten Herzoge meist unbedeutend, ihre Maitressen dagegen als solche meist nicht zu Führerinnen des geselligen Tones befähigt waren. Hier schufen die geistigen Kräfte unbehinderter nach selbst gesteckten Zielen und gestaltete sich nochmals unter fürstlichem Schutz aus sich heraus ein reiches Künstlerleben.

Ueberall war man sich jedoch einig über den hohen auch politischen Werth der Kunst, in der Ueberzeugung, daß ihre Pflege Pflicht und Ruhm der Staaten und Fürsten sei. Nach der so gewaltigen Geistesentfaltung, die wir Renaissance nennen, war es undenkbar, daß nun, da das Höchste erreicht war, nicht eine Verbreitung der Ideale in die Massen folgen mußte. So durchzieht in den folgenden Zeiten ein mächtiges Kunstempfinden und Kunstverständniß alle Theile Ita-

liens und erfüllt es mit den Denkmalen seines Waltens. Kaum war eine andere Periode eifriger im Schaffen als die der Reform. In allen Gebieten der Kunst wirkte eine oft stürmische, stets selbstbewußte Thatkraft.

Ihre Werke in einem derselben zu schildern ist hier unsere Aufgabe.



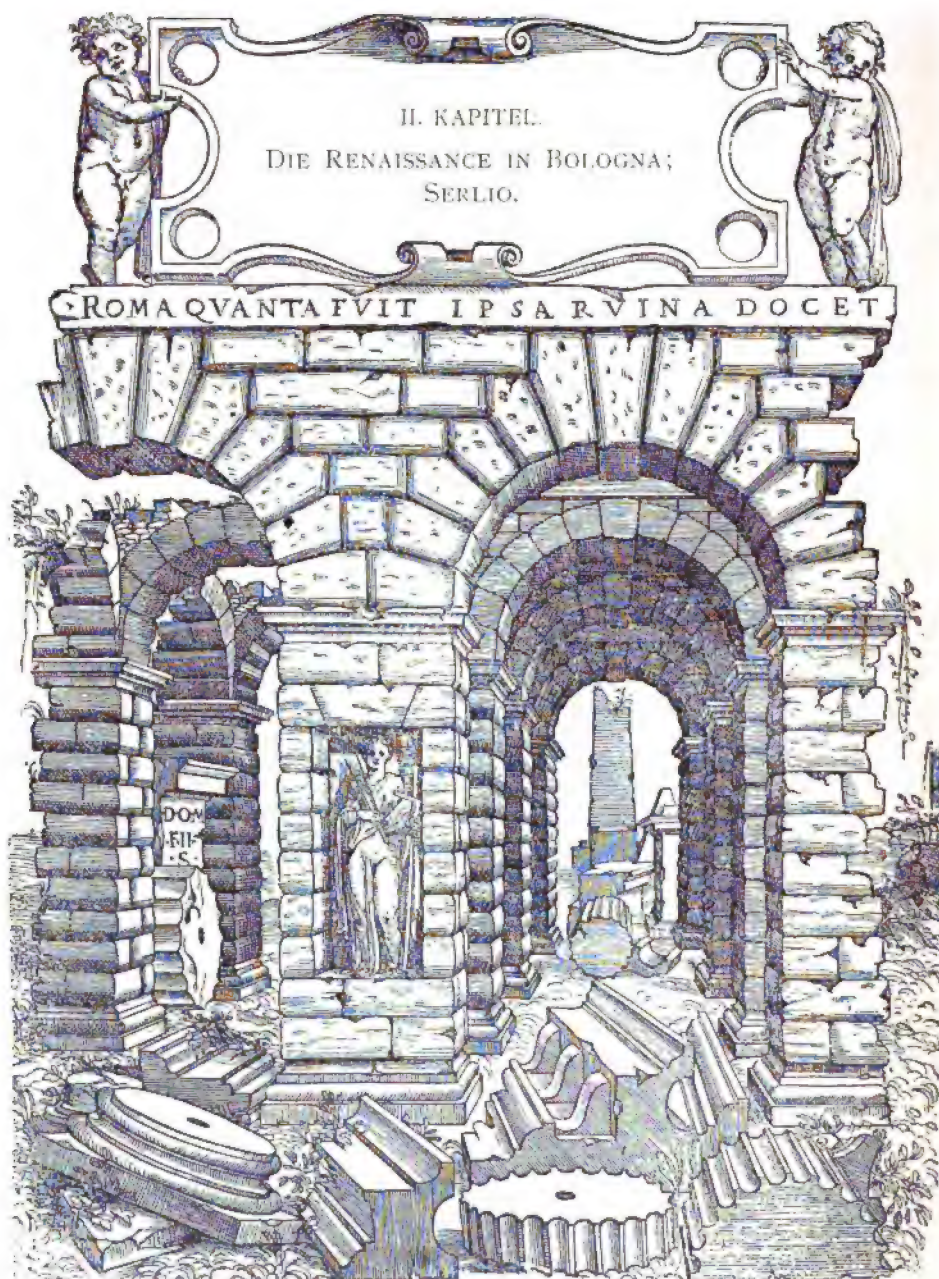


Fig. 8. Titelblatt aus Sebastiano Serlio's Werke „dell architettura“.



Der Tod Michelangelos und das hiemit bekundete Ende der Hochrenaissance muß für uns als Anknüpfungspunkt unserer Betrachtungen gelten. Denn als der große Meister die Werkzeuge aller der von ihm beherrschten Künste für immer niederlegte, war die Renaissance in sich vollendet, auf ihrer Höhe angelangt. Um die durch das Scheiden des Gewaltigen eingerissenen Lücken drängte sich eine Menge tüchtiger Künstler, die von dem nahen Standpunkt der Zeitgenossen aus betrachtet, ihm wohl in den einzelnen Kunstgebieten gewachsen erscheinen mochten und es in jenem Gebiete, welches Michelangelo nur unwillig betrat, der Architektur, wohl auch theilweise hinsichtlich ihrer formellen Ausbildung waren, von denen aber keiner nur annähernd die umfassende Persönlichkeit des Altmeisters ersetzen konnte.

Freilich vielen und namentlich den Berufsarchitekten mochte Michelangelo's Auftreten nicht sympathisch gewesen sein. Die Kunstgeschichte erzählt von seinen Streitigkeiten mit denselben. Noch war in Allen viel zu tief der Respect vor der mit eisernem Fleiß studirten Antike, um ein freiwilliges Abweichen von derselben verstehen und seinem Wesen nach würdigen zu können. Michelangelo war seiner Zeit vorgeeilt. Keiner war ihm in seiner Formensprache gefolgt, die man allerdings nur an den authentisch im Detail dem Michelangelo gehörigen Werken, so namentlich in Florenz und am Tambour der Kuppel und einigen Façadentheilen von St. Peter studiren muß.

Noch ist das Streben der besten Kräfte darauf gerichtet, das Wesen der Antike kennen zu lernen und literarisch wie künstlerisch neu festzustellen. Der Einfluß des Vitruv, Leon Battista Alberti's, Rafael's machte sich überall in einem intensiven Studium der Baureste Roms geltend. Die Vitruvianische Akademie wurde 1542 in Rom gegründet, und Oberitalien sendete ihr die wärmsten Anhänger und die fleißigsten Arbeiter. Namentlich Bologna zeigte sich eifrig in der Theilnahme an der Forscherarbeit. Zwei dort vorgebildete Meister, Serlio und Vignola, nahmen die Führung als gründliche Erforscher der Ruinenwelt und werden in dieser Hinsicht die wichtigsten Mitarbeiter Palladios. Aber ihre Art unterscheidet sich wesentlich von der des großen Vicentiner Meisters. Sie bleiben beide weit mehr innerhalb der Grenzen der sie umgebenden Renaissance, sie fügten sich mehr dem Kunstempfinden der Zeit. Nicht die Grundidee, nicht die schlichte Größe und vornehme

Ruhe antiker Werke begeisterte sie, sondern die Schönheit der Glieder und Verhältnisse, die logische Durchbildung des Profiles. Sie wollten nicht ein Wiedererstehen Roms, sondern nur eine reinere Durchbildung der durch die Renaissance erzeugten Formkombinationen. Ueberall zeigt sich die Vielgestaltigkeit modernen Schaffens in ihren Lehrbüchern, im Gegensatz zu den Bauten Palladios, welche stets angelehnt an die einfachen Gebilde antiker Tempel geschaffen wurden.

Diese gemeinfame Eigenart jener Beiden ist nicht zu verstehen, wenn man der Quelle ihres Schaffens nicht nachgeht. Es ist dies eine noch nicht genügend berücksichtigte Schule, die der Renaissancezeit Bologna's.

Die bologneser Schule der Mitte des 16. Jahrhunderts,¹⁾ vertreten durch *Francesco Terribilia* und *Andrea Marchese* (aus Castello da Formigine) daher meist kurz *Formigine* genannt, hat einen ganz bestimmt ausgesprochenen Charakter. Während der Frührenaissance, die sich hier meist mit einer nur formalen Umgestaltung des mittelalterlichen Backsteinbaues begnügt, suchten die Architekten noch mit tastender Hand, indem sie zum Haufteinbau übergehen, auch die tektonischen Ausdrucksmittel eines solchen. Die Kraft der älteren Meister hatte sich erschöpft im Bilden reizvoller Details, in der harmonischen Durchführung des der Stadt eigenen Portikusmotives und der Säulenhöfe, in den zierlichsten Variationen an den Kapitälern, in geistreicher Verwendung der Formsteine zu immer neuen Effecten. Erst mit den vierziger Jahren beginnt der Umschwung zu einer dem toskanischen Palastbau sich nähernden Kunstform. Derselbe scheint im Wesentlichen hervorgerufen zu sein durch die Einwanderung in Rom und Florenz gebildeter Künstler und zeigt sich daher mehr in einem Nachempfinden, als in einem direkten Verständniß der auch dort ja nicht rein gehandhabten Antike. In Bologna begegnet man aber an sonst trefflich disponirten Bauten noch zu einer Zeit formalen Unbeholfenheiten, wie sie sonst zu derselben kaum in einer anderen italienischen Stadt vorkommen. Trotzdem finden die kräftiger gestimmten Formen der späteren Kunst frühe Einführung, ja gerade hier zuerst eine dominirende Bedeutung. So erhält beispielsweise die Rustika eine so ausgesprochen dekorative Behandlung, wie sie in der Stadt des Palazzo Pitti in jener Zeit nicht denkbar wäre. In Terribilia's Klosterhof von S. Giovanni in monte (1548) zeigen sich schon Pilaster, Archivolten etc. rusticirt, ja an den seitlichen Portalen wechseln schon die Pilaster und Architrav überschneidenden Quader mit dem von Kanneluren und Gefässen ge-

¹⁾ Hauptquelle: *Pitture sculture, ed architetture delle chiese etc. della città di Bologna*, 1776.

gliederten Kern dertelben. Weiter geht noch der Palazzo Fantuzzi oder Pedrazzi, jetzt Cloetta des Formigine. Er setzt die Halbfäulen aus abwechselnd breiteren und schmälere Schichten und diese wieder aus kleinen Einzelsteinen je in kräftiger Quaderung zusammen, überträgt dieses unverkennbar dem bisher üblichen Ziegelbau entlehnte



Fig. 9. Archigymnasium zu Bologna, Façadentheil.

Motiv fogar auf die Umrahmung der Nischen und Parterrefenster, ja auf die hohen, den mächtigen Fries durchschneidenden Konsolen. Dazu eine bis zur Schwerfälligkeit derbe Profilierung, eine große Monotonie der Motive, so daß der unleugbar große Reiz des Baues zumeist in der rücksichtslosen Willensstärke liegt, mit der die einmal geschaffenen Grundideen zahlreich wiederholt und den Gesimsen durch ihre unge-

brochene Längenausdehnung das Wefen gewaltigster Herrschaft über den Bau gegeben ist.

Die folgende Zeit und die Berührung mit einwandernden geschulteren Künstlern bildete in beiden bologneser Architekten und der Schaar ihrer Genossen bald eine ganz besondere Richtung aus. In der Façade des Archigymnasiums (1562—1563) (Fig. 9) zeigt sich in gewissem Sinne das formal geläuterte Können Terribilia's abgeschlossen. Das ganze Erdgeschoß besteht aus einer fortlaufenden Reihe von Arkaden über toskanischen Säulen; darüber ein Gurtgesims mit kräftiger Platte und bescheidenen Untergliedern, wie an den später zu betrachtenden Genueser Bauten jener Zeit. Den Portalen des *Galeazzo Alessi* entspricht die toskanische Pilafterordnung und der verzierte Triglyphenfries der oberen Fenster. Aecht bolognesisch sind aber die wechselnden ornamentalen Bekrönungen derselben über dem geradlinig abschließenden Gebälk, und die wie aus großen Ziegeln gebildeten viereckigen Konfolen des an sich stattlichen Hauptgesimses. Alle Horizontalen erstrecken sich auch hier unverkröpft über die ganze 139 Meter lange Façade und ihre 29 Bogenstellungen.

Unmittelbar an dieses Werk schließt sich eine Anzahl verwandter Arbeiten. So das Museo civico, das eine Fortsetzung des Gymnasiums bildet; der Palazzo Orfi, jetzt Borghi (Via S. Vitale), bei dem die beiden Untergeschosse das Motiv des Gymnasiums wiederholen, aber ein drittes Geschoß mit abermals von einer toskanischen Ordnung umkleideten Fenstern hinzugefügt ist; Casa Zucchini, jetzt Bevilacqua (Via Galliera), deren Portikusäulen noch ganz in Frührenaissance gehalten und deren bei großer Höhe wenig ausladende Gesimse noch sehr unsicher profilirt sind.

Formigine zeigt sich in seiner fernerer Ausbildung dem Terribilia nahe verwandt. Mit Sicherheit werden ihm zugeschrieben der Palazzo Malvezzi Cambeggi (1548) und Palazzo Gibelli (via larga de S. M. Maggiore). Abermals vermochte bei ersterem der Meister sich von der Formenfülle der älteren Bologneser Bauten nicht frei zu machen. Er überzog daher die Hausteinglieder mit einem fast an maurische Flächenmuster erinnernden, in den Stein eingekerbten Ornament, in gleicher Weise die Eckpfeiler des lang gestreckten toskanischen Portikus, die Füllungen der ionischen Eckpilafter, die Frieze des zierlichen Gurtgesimses und des wieder mit Unkenntniß der Verhältnißlehre gleichzeitiger, im Hausteinbau geübter Meister gezeichneten, viel zu hohen Kranzgesimses. Unbedingt von derselben Hand ist die Façade der Universität, welche die Formen der Eckpfeiler, die Bekrönung der Fenster und das charakteristische Ornament vom Palazzo Malvezzi Cam-

beggi, das schwere Hauptgesims mit seinen steilen Friesconsolen, jedoch vom Palazzo Cloetta entlehnt. Neu ist die Anwendung von Konsolen als Träger des Gesimses über den Fenstern an Stelle der sonst üblichen Pilaster. Die Häuser Via de Poeti 4 und Ecke Via del Cane und Via Marfili, ferner Via S. Vitale 53, ersteres mit hübschen, eine Kartusche haltenden Seeweibern über dem in geschilderter Weise orna-



Fig. 10. Palazzo Malvezzi-Medici zu Bologna.

mentirten Fensterstürzen, letzteres erkenntlich an den unter dem weit ausladenden Sparrengesims perspektivisch gemalten Konsolen, gehören dieser Stilrichtung an.

Eine weitere wenig bekannte und noch viel weniger ihrem künstlerischen Wesen nach bestimmte Erscheinung unter den Bologneser Architekten des 16. Jahrhunderts ist die des *Bartolommeo Triacchini* (geb. 1500, † 1565), als dessen Werk der interessante Palazzo Lambertini, jetzt Ranuzzi (Via S. Stefano 43) bezeichnet wird. Auffallend an ihm ist zunächst, daß der Architekt statt der in Bologna üblichen

Bogenhalle im Parterre der Façade eine toskanische Säulenreihe erscheinen läßt, über deren reichem Gefims zwei Geschosse sich schlicht aufbauen. Die Wände in Ziegelrohbau, die Fenster mit von zierlicher Quaderung unterbrochenen Gewänden, abgebrochenen Giebeln über den von kleinlichen Hermen getragenen Sturzgesimsen; im Obergeschoße ist die Quaderung namentlich des Sturzes etwas bedeutender. Im Ganzen jedoch ist das Detail überall von einer fast ängstlichen Kleinheit, die nicht uninteressant mit den stattlichen Hauptdimensionen kontrastirt.

Weit großartiger entfaltet sich daselbe System am Palazzo Bentivoglio (Via Belle arte), dessen Hof und Ausbau unvollendet blieb, 1620 von *Giovanni Falcetti* wieder aufgenommen, jedoch abermals nur theilweise durchgeführt wurde. Die Façade hat ganz den geschlossenen Palaſtcharakter Mittelitaliens, entbehrt des Portikus und erhebt sich bei elf Fenſtern Front in drei faſt gleichwerthigen Stockwerken. Gurte und Brüstungsgeſimſe theilen den Bau vertikal. Die Ecken ſind wie bei vielen Bologneſer Bauten durch Ortſteine betont; an den originell gebildeten Fenſtern zeigt ſich wieder die Vorliebe für zierliches Linienſpiel, ſchlanke Verhältniſſe, Belebung der meiſt geradlinigen Glieder durch Pfeifen und Kanneluren. Das in ſeinen oberen Theilen in Holz ausgeführte mächtige Hauptgeſims faßt die majeſtätisch ernſte Façade in der glücklichſten Weiſe zuſammen.

Während in den Façaden dieſer Paläſte die ſtolze Herrengroße der römischen Bauten jener Zeit ſich wiederſpiegelt, iſt der Hof des Palazzo Ranuzzi in beſcheidener, doch formal edler Weiſe ausgebildet. Drei Seiten deſſelben ſind mit je drei Arkaden über toskaniſchen Säulen eingefäßt; über dem Triglyphengeſimſe die doppelte Zahl kleinerer Arkaden auf ioniſchen Säulen, endlich ein geſchloſſenes Stockwerk mit ſchlichten Fenſtern. Die vierte Hofſeite hat eine gemalte Architektur, eine kleine reizvolle Kompoſition, die den Blick über Treppen und Loggien zu einer Statuenniſche lenkt. Der Palaſt läßt vermuten, daß auch der Hof des Palazzo Malvezzi Cambeggi dem Triachini zuzuweiſen ſei, eine der edelſten Raumgeſtaltungen Bologna's. Denn die Anordnung des Aufriffes iſt faſt die gleiche, nur in der weit größeren Ausdehnung des Palaſtes beſteht eine weſentliche Differenz. Beſonders anmuthig wirkt hier das mit kori nthiſchen Pilaſtern, Füllungen und Medaillons zart gegliederte Obergeſchoß.

Am Palazzo Malvezzi-Medici (Fig. 10) führte Triachini in Bologna das Pilaſterſchema an den Façaden ein, denn daselbe iſt nach der gewohnten Anordnung über die ganze, bedeutende Längenausdehnung des dreigeſchoſſigen Baues mit großer Korrektheit doch nicht mehr in der alten Friſche der Formen übertragen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Bau hat der Palazzo Monari, jetzt Fiorese, der abwechselnd dem Peruzzi, dem Michelangelo und dem Formigine zugeschrieben wird, aber in seiner originellen formalen Unbehilflichkeit und doch höchst wirkungsvollen und reichen Gestaltung eher ein Jugendwerk des Triacchini sein könnte. Die Treppenanlage und Dekoration des Innern scheint dem *Carlo Bianconi* und somit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzugehören.

So zeigt sich in dem an antiken Resten armen Bologna ein intensives Drängen, aus dem naiv reizvollen Frührenaissancestil zu klassischer Form zu gelangen, ein Streben, das um so mehr alle beteiligten Kräfte erfaßte, sie um so freier sich ausbilden ließ, als hier keiner der großen Künstler mit seinem bestimmenden Uebergewicht eingegriffen und der Architektur seine Richtung gegeben hatte. Während sonst in Italien der Bauentwurf schon ganz dem Schulprogramm der großen Hochrenaissancemeister folgte, mehr und mehr die lokalen Unterschiede sich verwischten, vereinigen sich hier verschiedenartig wirkende, selbständig schaffende Kräfte, Architekten, welche die Hauptaufgabe jener Zeit, die Wiedergeburt der Antike, gerade wegen ihrer geringeren Kenntniß derselben mit größerer Frische und Intensivität zu erfüllen trachteten, als es römische Mitarbeiter der Peruzzi und Sangallo vermochten, die jene erst durch die Brille des Meisters verstehen gelernt hatten.

Fast möchte man die Entwicklung von den prächtigen Zierwerken Bologna's im 15. Jahrhundert bis zu den zarten, schier ängstlichen Werken Triacchini's für einen Niedergang der Baukunst halten. Es ist diese Sonderstellung bedingt durch die Individualität der Stadt selbst, die in der Frührenaissance ihre erste große Kunstblüte gesehen hatte, und zwar in Francia, dem Meister, dessen Kunst in bescheidener, zurückhaltender Bildung der Gestalten, in fast dilettantischer Sauberkeit und kalter, glatter Farbe den Architekturwerken der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts durchaus gemäß ist. Dann hatte eine Stagnation stattgefunden, die sich auch in der Architektur geltend machte. Erst seit die Stadt durch freiwillige Unterwerfung sich in die päpstlichen Staaten eingefügt, somit den [sie beunruhigenden inneren Kämpfen ein Ende bereitet und sich zu einem gesuchten neutralen Mittelpunkt im parteizerissenen Italien gemacht hatte, begann sie nach [und nach der allgemeinen Renaissancebewegung sich intensiver anzuschließen, hebt eine größere Stetigkeit der geistigen Entwicklung an. Sie hatte trotz jenes Schrittes ihre Selbständigkeit nicht ganz aufgegeben. Das neue „Bologna senza fisco e senza cittadella“ erhob sich zu innerem Wohlstand und Bildung. Die berühmte Universität, die überall aufblühenden Akademien, darunter die Bocchiana, durch welche Achillo Bocchio für die

Herausgabe trefflicher Druckwerke forgte, der Hofglanz des in Bologna residirenden päpstlichen Legaten, ein tüchtiger Kaufmannstand, reicher Adel gaben der Stadt eine von Rom auf lange Zeit hinaus unabhängige Bedeutung, die später in der berühmten Malerschule des 17. Jahrhunderts in schärfster Weise zur Erscheinung gebracht wurde. Damals entwickelte sich in Bologna ein hochbedeutendes wissenschaftliches Streben. Männer wie Gregor VIII., der dem alten Geschlecht der Buoncampagni angehörte, der berühmte Verbefferer des Kalenders, legten dort den Grund ihrer umfassenden Bildung und zu ihrer ernsten Lebensanschauung. Gerade weil die Stadt bisher in die Renaissancebewegung noch nicht in seiner Größe entsprechender Weise eingegriffen hatte, zeigte sie sich jetzt, seit sie ihre Kräfte zu sammeln begann, besonders regsam den Vorsprung der Nachbarstädte auszugleichen; so auch hinsichtlich der Klafficität der Architektur. Während also an anderen Orten bereits die Formen gefunden, der Ausdruck fixirt war, erscheint Bologna noch fast allein, nachdem es das heimische Ziegelmateriel verlassen hatte, nach einem solchen zu suchen. Hier fühlte man das Bedürfniß nach zuverlässigen Vorbildern am lebhaftesten, hier wurde der Plan zu Serlio's Lehrbuche der Antike geboren, das neben dem Werke Palladio's mächtigen Einfluß auf die nächstliegende Architekturentwicklung gewann, hier erwuchs Vignola, welcher durch seine Bauten und Bücher dem Uebergewicht Michelangelos entgegenzutreten bestimmt war, hier endlich entwickelte sich Aleffi, der durch die Vermittlung von Genua die größte Bedeutung für die nordische Kunst erlangen sollte.

Auf die mehr und mehr dem Klassicismus sich nähernden Arbeiten Triachini's dürfte *Sebastiano Serlio* (geb. zu Bologna 1475, † zu Fontainebleau 1552) am entscheidendsten eingewirkt haben. Dieser war etwa 1500—1514 in Pesaro, darauf im Venetianischen thätig gewesen. Erst in späteren Mannesjahren gegen 1520 trat er in ein näheres Verhältniß zu Peruzzi, welcher zumeist als sein Lehrer genannt wird. In Rom hatte Serlio schon vorher Aufmessungen an der Antike vorgenommen, eine Arbeit die er, wohl nach der Einnahme der ewigen Stadt durch die Spanier (1527), als Peruzzi sie verließ, in Süditalien fortsetzte. Im Jahre 1531 tritt er in Venedig auf; 1540 erscheint daselbst der 3. und 4. Theil seines auf sieben Abtheilungen angelegten berühmten Werkes über die Architektur, und zwar enthält der erstere hauptsächlich Aufmessungen von Antiken aus Rom, Verona, Pola, Neapel, Benevent, Ancona,

aber auch Pläne zu St. Peter und anderen Arbeiten Bramante's; der letztere dagegen die Lehre von den Ordnungen, welcher Regeln und Beispiele über Anwendung der Rustika voraus gehen, und dann Uebertragungen derselben an Palaßfaçaden folgen. Das 1. und 2. Buch, von der Geometrie und Perspektive handelnd, erschien 1545 zu Paris, wohin Serlio 1541, also nach Vignola's Rückkehr aus Frankreich, in die Dienste König Franz' I. gegangen war. Wir wissen, daß er auch in seiner Vaterstadt Bologna thätig war, und zwar muß dies kurz vor seiner französischen Reife, also Ende der dreißiger Jahre gewesen sein.

In Venedig trat er mithin, ausgerüstet mit einer besonders tiefen Kenntniß der Antike und dem vollen Material für sein Werk, in einen Künstlerkreis ein, an dessen Spitze *Michele Sanmichele*, *Jacopo Sansovino* und *Andrea Palladio*, also die gefeiertsten Namen Oberitaliens standen, Männer, die sämtlich in Rom ihre Studien gemacht hatten, und von denen der letztere an tiefem Einblick in das Wesen der Antike ihm entschieden noch überlegen war.

Die Versuche, Serlio in Venedig bestimmte Bauten nachzuweisen, waren bisher von geringem Erfolg. Was seiner Hand am Palazzo Zeno, einem aus drei Gebäuden bestehenden, sichtlich nicht nach einer Idee entstandenen Anlage zuzuschreiben ist, wird nicht entschieden werden können. Sein Antheil an der nach Sansovino's Entwurf erbauten Kirche S. Francesco della Vigna (1534 begonnen) mag ihm nicht die Freundschaft der Venetianer Genossen zugezogen haben, denn er war der Berather des in der Baukunst dilettirenden Paters *Francesco Georgi*, als dieser nach vermeintlich vitruvianischem System allerhand Aenderungen am ursprünglichen Plane vornahm. Unter den Namen, die man als die Autoren des Palazzo Grimani (vollendet gegen 1539, an der Ponte Rugagiuffa) (Fig. 11) nennt, scheint der des Serlio die meiste Berechtigung zu haben. Die für Venedig ganz auffallende Grundrißanlage spricht gegen die vielfach wiederholte Annahme, daß dieselbe von Sanmichele oder gar von Longhena sei; daß Rafael nicht der Architekt sein könnte, liegt wohl auf der Hand, und wie O. Mothes gar auf Borromini verfallen konnte, ist absolut unerfindlich. Der Palaß ist nur durch den schmalen Ramo Grimani zugänglich, welchen das interessante Portal desselben, ein etwas späterer, etwa der Zeit um 1600 angehöriger Bau abschließt. Der nun folgende Hof ist eine ebenso originelle, wie wohl-durchdachte Anlage; ein verschobenes Viereck, gegen die Thorseite mit einer breiten Säulenhalle. Anstoßend an dieselben zwei nur dreiachsig und an der Rückseite des Hofes wieder eine vierachsig Halle, alle in malerischer, zweckmäßiger Vertheilung bei schlichter Architektur. Die

Treppe, und namentlich den breiten Podest derselben zieren reizende, an die Vorbilder des Rafael und des Pierin del Vaga erinnernde Gewölbmalereien, nach den neuesten Forschungen Arbeiten des Federigo Zuccherro.¹⁾

Weiter wird dem Serlio der unvollendete Palazzo Bembo, jetzt Correr, am Canale grande zugewiesen. Die Façade ist zwar im Wesentlichen nach altvenetianischer Weise disponirt: in der Mitte der beiden Obergeschoffe eine viertheilige Pergola, deren Oeffnungen, wie die je zu zweien am breiten Mittelpfeiler angebrachten Rundbogenfenster der Flügel, von etwas mager gebildeten Pilastrern eingefast sind. Der linke

Flügel kam nicht zur Ausführung und mithin befinden sich auch im Erdgeschoß nur zwei Rundbogenportale, die von je zwei Fenstern begleitet sind. Im Mezzanin über den letzteren abermals Fenster, über den Thoren breite Frieße. Einzelne Ungeschicklichkeiten in der Detailirung machen die Auteurschaft Serlio's recht zweifelhaft.

Als bestimmend für jene Façaden, welche er in seinem Werke als direkt für Venedig entworfen vorführt, fordert Serlio vor Allem bei der engen, Höfe und Gärten meist ausschließenden, älteren Bauart reichlich bemessene Lichtöffnungen. So

schuf er denn zunächst eine zweistöckige Front, unten in Erinnerung an seine Heimat Bologna mit toskanischer Loggia, einem Gedanken, den später Sanfovino am Palazzo Manin (1556 bis 1560) verwirklichte, darüber mit durchweg ionischem Palladiomotiv; ferner aber einen Bau, in dem das Erdgeschoß in einer für Venedig schwer durchführbaren Weise in Rustika mit nur wenigen Lichtöffnungen projektirt wurde, wie sie ähnlich nur an dem Serlio verwandten Palazzo Grimani, S. Tomà, zur Ausführung kam. Die durch kräftige toskanische Säulen getheilten Obergeschoffe aber sind in jenem Plan um so stärker durch-

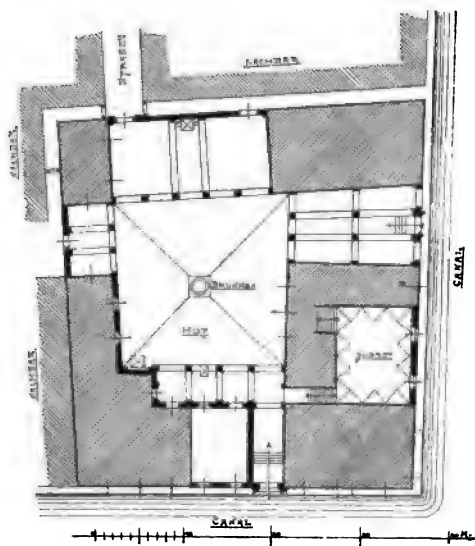


Fig. 11. Palazzo Grimani-Rugagiuffa zu Venedig.

¹⁾ Vergl. »J. Waßler, Die Stiegegewölbe-Decoration im Palazzo Grimani, Ruga Giuffa in Venedig« in Lützwow's Zeitschrift für bild. Kunst. 1885, pag. 205.

brochen, und zwar kommen im obersten jene lang gestreckten, für Venedig charakteristischen Rundbogenfenster mit gerader Verdachung zur Verwendung, die bei dem dritten, reichsten und edelsten Façadenentwurf Serlio's noch eine weitere Ausbildung erhalten. Interessant ist auch die Façade auf Blatt 56, mit ganz der Vorliebe der Venetianer für korinthische Ordnungen folgender Anlage offener, geradlinig abgedeckter Loggien, welche wieder an diejenigen im Hof des Palazzo Grimani erinnern. (Fig. 12.) Den flachen Holzdecken scheint Serlio überhaupt ein besonderes Interesse zugewandt zu haben, wie er sich denn auch rühmt, die Decke in der Bibliothek von S. Marco unter Andrea Gritti, also 1538 ausgeführt zu haben.

Je weniger wir Bestimmtes über des Meisters venetianische Thätigkeitswissen, umso interessanter wird uns die Casa Manozzo, jetzt Maritani in Vicenza, welche zwar erst 1581 (oder 1591?) erbaut wurde, bei der jedoch ein Project Serlio's zu Grunde liegen soll. Die Architektur derselben, ein einfach großes Rustikaparterre mit einem Geschoß darüber, welches in der Mitte durch ein einfaches Palladiomotiv, seitlich durch schöne Fenster je zwischen gekuppelten Pilastern in Erscheinung tritt, spricht in feiner edlen Bildung nicht gegen

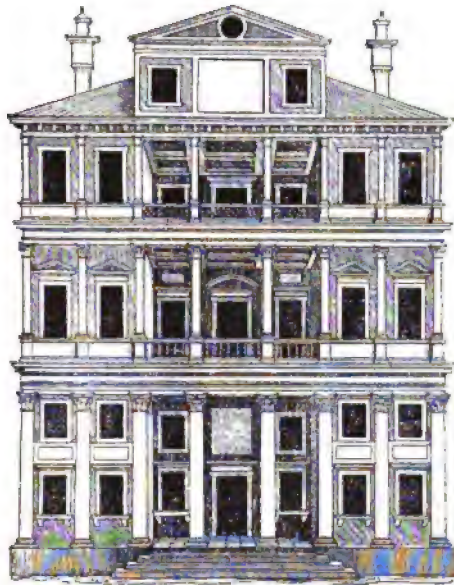


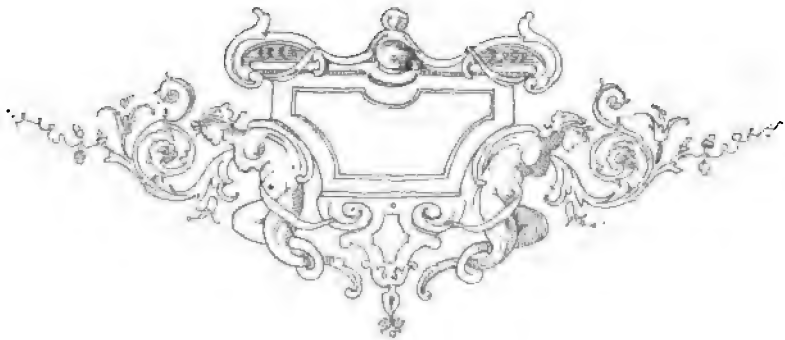
Fig. 12. Façadenentwurf Serlio's für Venedig.

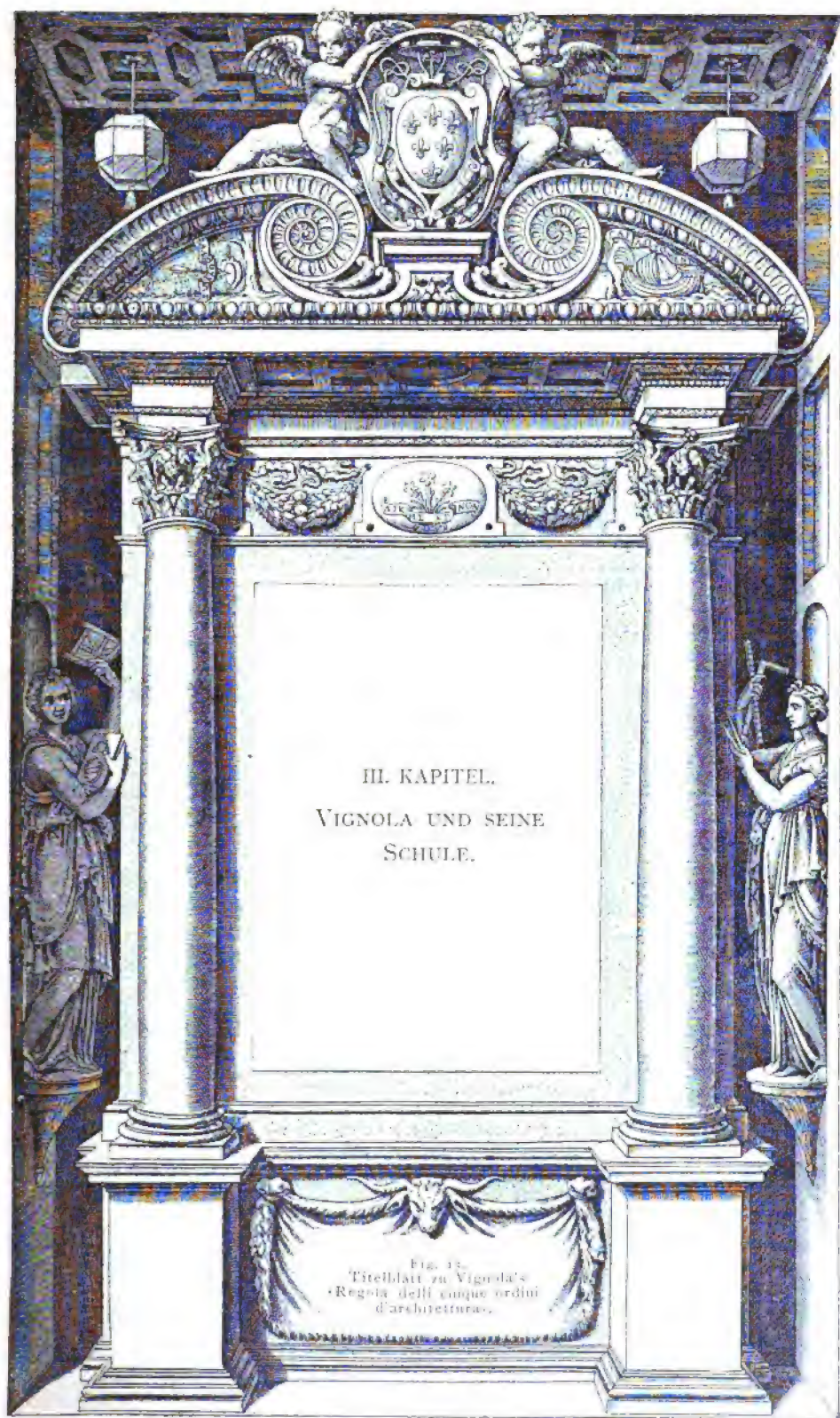
diese Annahme. In Bologna endlich wird dem Serlio der Umbau des Palazzo del Comune zugeschrieben, namentlich die Anlage jener Thüren unter dem Portikus des ersten Hofes, rechts vom Hauptthore. Jedoch scheinen mir dieselben mehr als Werk des Alessi ebenso wie die beiden Prachtfenster des Erdgeschosses gegen Piazza Nettuno und Via Ugo Bassi, und zwar wegen eines kleinen „Fehlers“ gegen die Antike im Profil der toskanischen Säulen, der in Serlio's Werke nie, bei Alessi jedoch häufig vorkommt, daß nämlich der Kranz zwischen Kapitäl und Band etwas breiter ist als das obere Ende des Säulenschaftes. Wenn aber Serlio am Stadthause von Bologna gearbeitet hat, so dürfte ihm der unvollendete Umbau der Hauptfaçade zuzuweisen sein, der mit seinem elegant profilirten Hauptgesims, zu dem

sich Band 4 Blatt 20 feines Werkes ein Analogon findet, und mit feiner dichten Reihe von Fenstern unter Rundbogenverdachungen im Obergeschoß, reich gegliederten Gurten, doppelt so weit gestellten Fenstern in den unteren Stockwerken und anderem manche Aehnlichkeit mit dem Band 4 Blatt 41 dargestellten Entwurfe des Meisters hat. Die Komposition ist ziemlich schüchtern und scheint nur den Anspruch erheben zu wollen, eine korrekt durchgeführte zu sein.

Betreffs Serlio's Thätigkeit in Fontainebleau sei auf Lübke, Renaissance in Frankreich Seite 108 verwiesen.

Der Einfluß dieses Bolognesen ist entschieden mehr durch seine theoretischen Leistungen bedingt, namentlich dadurch, daß er, weil er die schlechte Arbeit der buchhändlerisch geschäftsmäßig arbeitenden Kupferstecher sah, „aus Erbarmen mit der Kunst“, wie Vasari sagt, jenes Werk dell' architettura herausgab, in dem er, anknüpfend an die mehr kritischen Arbeiten der gelehrten Vitruvianer und die direkt für die Praxis bestimmten Aufmessungen des Peruzzi, nun die Baukunst auf wissenschaftliche Systeme zu fundiren suchte. Daher zunächst geometrische Vorstudien, dann die Wiedergabe der antiken Aufmessungen, endlich die Uebertragung derselben auf die Praxis nicht nur durch Anwendung der erlernten Formen, sondern dadurch, daß ein ästhetisches System gegründet wird, wie die einzelnen Bauglieder unter sich und wie zum Ganzen in ein Verhältniß gestellt werden müssen. Sein Buch half die Architekten von der Nothwendigkeit befreien, in Rom zu studiren, gab ihnen aber dafür die Sehnsucht nach der ewigen Stadt, als den Quell tiefster Erkenntniß ihrer Kunst. Der lebhaft erregte Baufinn bemächtigte sich derselben, und auch Dilettanten begannen die Baukunst mehr und mehr bei nun erleichterter Lernmethode zu betreiben. Hatten die Architekten selbst unter der Besserwisserei derselben zu leiden, so genossen sie doch auch die Folgen jenes tiefgehenden Interesses für die künstlerische Seite des Bauwesens, welches bis ins 18. Jahrhundert gerade unter Großen und Fürsten als ein Theil der standesgemäßen Geistesbildung andauerte.





Auch *Giacomo Barozzi*, genannt *Vignola* (geboren zu Vignola 1507, † 1573), ¹⁾ erhielt seine Ausbildung als Maler in Bologna, ging hierauf nach Rom, wo er die antiken Denkmale im Auftrag der vitruvianischen Akademie maß, ferner 1537 mit Primaticcio auf zwei Jahre nach Frankreich, kehrte wieder nach Bologna zurück, wo er aber, nach Vafari, nur wenig beschäftigt war, da der beabsichtigte Umbau von S. Petronio nicht zu Stande kam. Dem Rufe des Papstes Julius III., den er als Legaten in Bologna kennen gelernt hatte, folgend, also um 1550, verlegte er seinen Wohnort zum zweiten Mal nach der ewigen Stadt. Jetzt erst, also als ein mehr als Vierzigjähriger und somit fertiger Künstler, schloß er sich dem michelangelesken Kreise an. Dieser Umstand mußte besonders erwähnt werden, da sonst der berühmte Meister nicht richtig verstanden werden kann. Denn er ist ein Mitteltreber der Titanen, keineswegs aber ein Schüler desselben.

Der älteste ²⁾ bekannte Bau Vignola's und als solcher ein wichtiges Zeugniß für seine künstlerische Herkunft ist der Palazzo Bocchi, jetzt Piella zu Bologna (1545, via Monari). (Fig. 14.) Zwar wird nach einigen Quellen der Maler Federico Barocci, wohl infolge von Verwechslung, als der Meister desselben genannt. Doch wurde dieser erst 1528 geboren. Bocchi, der Bauherr, war aber nach Serlio einer der hervorragendsten Kenner des Vitruv. Sein Palast läßt deutlich Vignola's Abhängigkeit von *Antonio da Sangallo* erkennen, der zu der Zeit als jener in Rom war, den Palazzo Farnese begann. Hier entnahm Vignola sehr im Gegensatz zu der zierlichen bologneser Bauweise die mächtigen Formen und den robusten Grundton der Profile. Der Sockel ist schwer in mehreren Schichten rusticirt, welche die an dem großen Mittelportal angebrachten toskanischen Halbsäulen in barocker Derbheit mit umfassen. Der Schlußstein des Thorbogens reicht über Architrav und Fries hinweg. Der viergeschoffige Bau ist durch einen wohl ausgebildeten Gurt und ein sehr schönes Konfolen-Hauptgesims in zwei fast gleichwerthige Theile zerlegt. Vertikaltheilungen, wie sie Serlio liebt, fehlen ganz. Die dem Palaste eigene Monumentalität, die sich auch in dem Pfeilerhof und in dem an Palazzo Farnese besonders lebhaft erinnernden Vestibül ausspricht, dokumentirt einen Fortschritt dem damaligen Profanbau Bologna's gegenüber. Einzelne Details aber belehren uns darüber, daß dieser Bau vor dem zweiten römischen Auf-

¹⁾ Francesco Vallamena, *Alcun opere d'architettura di Jacomo Barotio da Vignola*. Rom 1617.

²⁾ Den dem Vignola zugeschriebenen Palazzo Isolani zu Minerbo bei Bologna kenne ich nicht.

enthalte des Künstlers und dem mit demselben verbundenen näheren Studium der Antike entstand, denn Vignola würde später nicht die Balkonbrüstung bis an die Vorderkante der Platte des Portalgesimses gerückt und nicht die Zahnschnitte unmittelbar über dem Fries angeordnet haben.

Der junge Vignola, oder ihm nahestehende Künstler dürften mithin an den Werken Antheil haben, in denen die Schule des Sangallo in Bologna zu bemerken ist. Ich rechne hierzu zunächst den obgleich unvollendeten, doch grandiosen Palazzo Albergati, jetzt Armeekommando (1540). (Fig. 15.) Man hat den Bau dem Peruzzi zuweisen wollen, und wirklich steht er als Komposition so hoch, daß man an die ersten Meister erinnert wird. Das Parterre, welches über einem schräg anlaufenden, wie alle Wandflächen in Ziegel gemauerten Sockel mit feinem, durch kleine Pfeifen gegliedertem Gesims sich erhebt, ist von niederen, doch kräftig gebildeten Fenstern unterbrochen. Darüber zieht sich ein köstliches Triglyphengebälk hin, auf welchem die die Rundbogenfensterumfassenden ionischen Halbsäulenordnungen mit ihren geradlinigen Giebeln ruhen. Das vortrefflich ausgebildete Hauptgesims birgt in seinem Fries Mezzaninfenster.

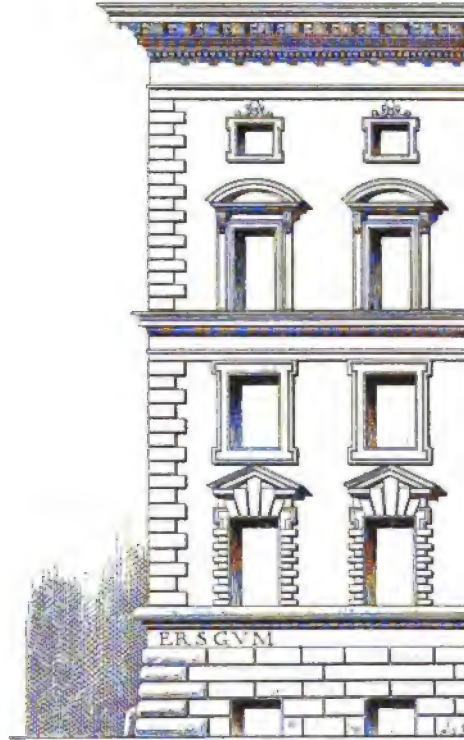


Fig. 14. Palazzo Piella zu Bologna.

Die Façade war anscheinend auf dreizehn Achsen Länge berechnet, von denen jedoch nur acht zur Ausführung kamen. So stehen das kräftige toskanische Portal und das einst mit mächtigen Wappen geschmückte Fenster darüber seitlich vom Mittel. Eine spätere Zeit schuf um der Symmetrie willen ein zweites, den Ernst des Baues beeinträchtigendes Thor. Neben der köstlichen Ruhe der Komposition überrascht an dem Bau die fast ungeschickte Behandlung einzelner Details, wie der Konfolen am Portalgesims, der saftlosen Kapitäle der ionischen Halbsäulen, ferner die Freude am winzigen Ornament auf

den so einfach edlen Grundlinien, wie z. B. an dem spielerischen Sockelgesims, die Blümchen auf der Platte des Gurtcs. Diese Formen lehnen sich unmittelbar an diejenigen des Triachini, wie wir sie namentlich am Palazzo Ranuzzi fanden, an, so daß die Frage eine offene bleibt, ob nicht diesem besser auch der eben beschriebene Palaſt zugewieſen wird. Sicher aber iſt an Peruzzi nicht zu denken, ſondern wir ſtehen vor dem Ausgangspunkte der Kunſt Vignola's.

Von entſcheidender Bedeutung für denſelben war ſeine Ueberſiedelung nach Rom, welche, wie wir ſahen, 1550 ſtattgefunden haben dürfte. Hier fand er Gelegenheit zu dem eingehenden Studium der Antike. Hier hat er auch ſein berühmtes Werk: „Regola delli cinque ordini d'architettura“¹⁾ ausgearbeitet.

In der Vorrede beruft ſich Vignola darauf, daß er in vielen Ländern alte und neue Bauten verglichen und an ihnen gelernt habe, eine zuverlässige und allen Kunſtverſtändigen gefällige Regel zu ziehen (vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquetaſſi con la ſicurezza che ad ogni giudicioſo di ſimil arte doveſſe in tutto, overa in gran parte, piacere). Er hatte nämlich gefunden, daß jene antiken Baureſte, welche für die ſchönſten und edelſten galten, in ihren Gliedern ein gewiſſes Verhältniß zu einander, zahlenmäßig feſtzuſtellende Proportionen beſaßen, und daß die in dieſen ſich bewegendcn Glieder dem Auge wohlgeſällig, die aber außerhalb derſelben gehaltenen demſelben widrig ſeien. Er vergleicht daher die Architektur mit der Muſik, die in gewiſſen Akkorden wohl klingt, während eine Abweichung von dieſen einen Mißklang erzeugt. Dieſe Akkorde der Baukunſt ſind ihm die fünf Ordnungen, die er, wie er ſich ausdrücklich und ſehr charakteriſtiſcher Weiſe rühmt, ohne eigene Zuthat, ſtreng nach der Antike in ihren Proportionen in eine kurze Regel gebracht habe, und zwar mißt er die Architekturtheile nicht nach einem willkürlichen, ſondern aus einem dieſen ſelbſt entnommenen Maße, dem Modul, der gleich dem unteren Säulenhalmmeſſer gewählt wurde.

Unverkennbar iſt bei dem ganzen Gedankengang das Studium des Vitruv maßgebend geweſen. Das Buch I, Kap. II, 2 deſſelben ſagt: ¹⁾ „Die Anordnung . . . beſtimmt ſich aus dem Größenverhältniß . . .“, dieſes aber iſt der aus den Gliedern des Werkes ſelbſt genommene Maßſtab, das entſprechende Ergebnis aus den einzelnen Theilen des ganzen Werkes . . .“ Oder Buch III, Kap. I, 1: „Proportion iſt die

¹⁾ Mir lagen vor die Auflagen von Giov. Baſtiſta Roſſi, Rom, Ende 17. Jahrh., und von Cornelis Blear, Amſterdam 1690. Erſtere iſt mit den Originalplatten gedruckt. Das Werk erſchien unter Papſt Pius IV. (1559—1565) und wurde dem Kardinal Farneſe gewidmet. ²⁾ Ueberſetzung von Dr. Fr. Reber, Stuttgart 1865.

Zusammenstimmung der entsprechenden Gliedertheile im gefamten Werke und des Ganzen.“ Kap. I, 2: „Alle Glieder der Tempel müssen

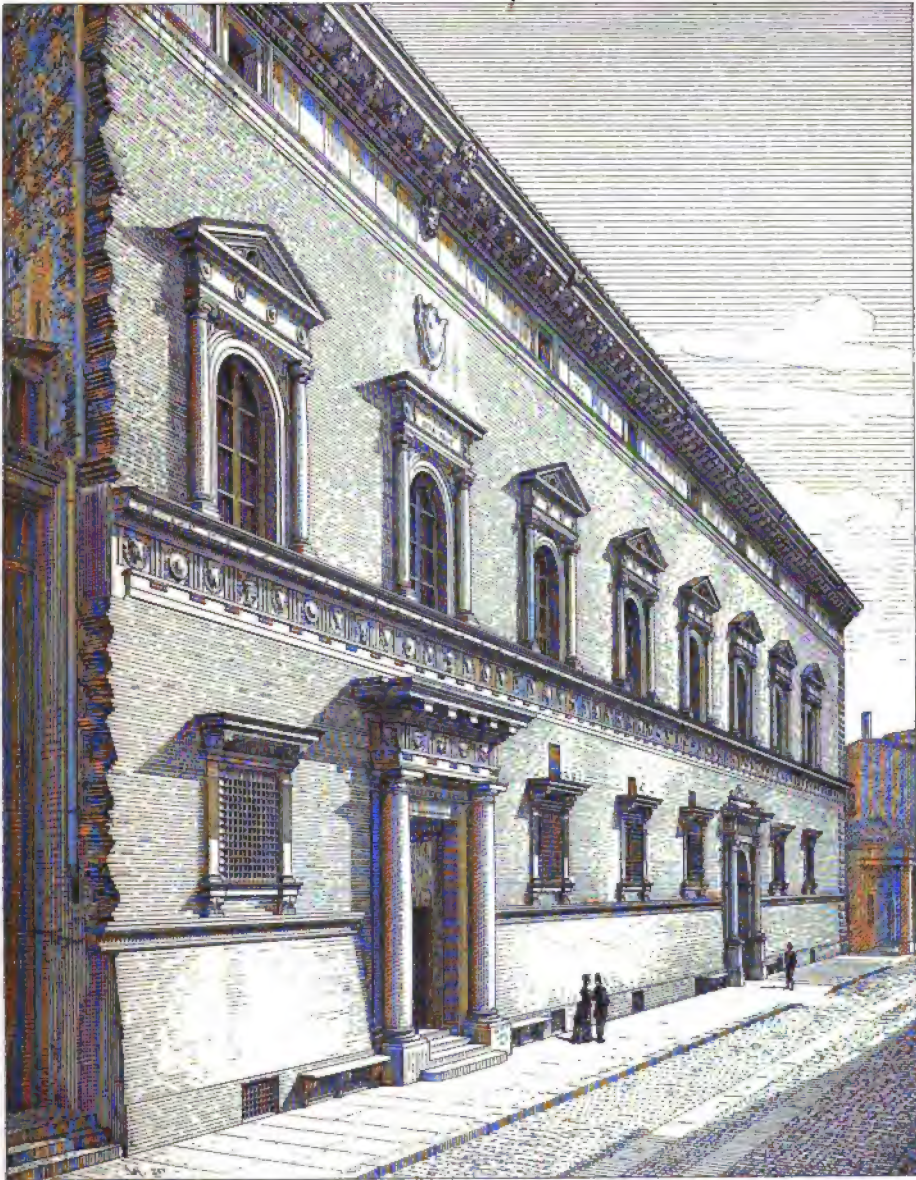


Fig. 15. Palazzo Albergati in Bologna.

in Hinsicht auf die Gesamtmasse der ganzen Größe in den einzelnen Theilen Maßverhältnisse haben, die sich einander in vollkommenster

Weise entsprechen.“ So giebt denn Vitruv selbst die Lehre vom Modul, den Maßeinheiten, in präcifer Weise. Wo nun dem Vignola das aus antiken Bauresten zu entnehmende Vorbild der Ordnungen fehlt, wie z. B. der toskanischen, schafft er unmittelbar nach den schriftlichen Angaben des altrömischen Lehrers der Baukunst; wo er daselbe findet, citirt er es mit Genugthuung als sichere Grundlage der schönheitlichen Regel. In der strengen, systematischen Form, mit der er den Grundgedanken Vitruvianischer Proportionslehre an den Ordnungen durchbildet, entfernt er sich wesentlich von dem freieren, nach alter Weise die Verhältnisse mehr nach den Gesetzen des künstlerischen Empfindens regelnden Serlio. Hierin ist er vielmehr der Lehrer des Palladio, dessen nicht minder berühmtes Werk „I quattro libri dell'architettura“ 1570 in Venedig erschien.

An dem großen Vicentiner ist nur die von Vignola neu aufgenommene Idee des Vitruv um ein ganz Erhebliches weiter gebildet, und hierin unterscheidet sich abermals auf das Markanteste das Wesen der drei großen Lehrmeister der Spätrenaissance. Während Serlio im Geiste der Frührenaissance nur mit dem künstlerisch messenden Auge an die antiken Reste herantritt, im Wesentlichen die Kompositionen derselben als Ganzes studirt oder auch die Studienblätter seines Meisters Peruzzi wiedergiebt, während er frisch und naiv alsbald auf die Verwendung des Gefundenen und Empfundnen im praktischen Bauwesen bedacht ist, sucht Vignola allein nach der Strenge im formalen Ausdruck, nach dem bindenden Gesetz für die nur als Schmuck des Baukernes aufgefaßten Säulenordnungen (*quelli ornamenti antichi delli cinque ordini*). Palladio aber umfaßt die geistige Thätigkeit beider, er sucht aus der festen Regel der Antike, an deren Untrüglichkeit auch er unbedingt glaubt und die er mit Vitruv nicht nur über die ornamentalen Ordnungen, sondern über jede architektonische Gestaltung erstreckt sehen will, zu einem organischen System der schöpferischen Kompositionskunst zu gelangen; ihm ist die Regel nicht mehr Selbstzweck, sondern die Basis des ganzen Schaffens, derart, daß er jeden Bautheil, die Abmessungen der Fassade wie des Grundrisses, die Breite und Höhe der Räume, wie jedes einzelne Glied aus dem Modul und aus systematisch zu einander abgewogenen Zahlenverhältnissen aufzubauen bestrebt ist. Zwar sind es nicht diese mathematischen Grundsätze, die Palladios Bauwerken einen so wunderbaren Reiz geben, die sie zu den am feinsten und edelsten empfundenen Reproduktionen antiken Geistes machen; denn — wie wir sehen werden — haben zahlreiche spätere Künstler nach denselben Recepten ohne gleiche Resultate geschaffen; wohl aber empfindet man an jedem Werke des großen Vicentiners mit unvergleichlichem Wohlbehagen, daß hier jeder Theil

in Beziehung zum Ganzen steht, daß hier eine Tiefe der inneren Zusammengehörigkeit aller Glieder obwaltet, wie sie vorher selbst an Phantasie und eigentlicher künstlerischer Begabung überlegene Renaissancekünstler nie geschaffen, und wie sie auch von den späteren Schülern Palladios nur in ganz vereinzelt Fällen annähernd erreicht wurde.

Aber doch war Vignola und nicht Palladio der Aesthetiker, der

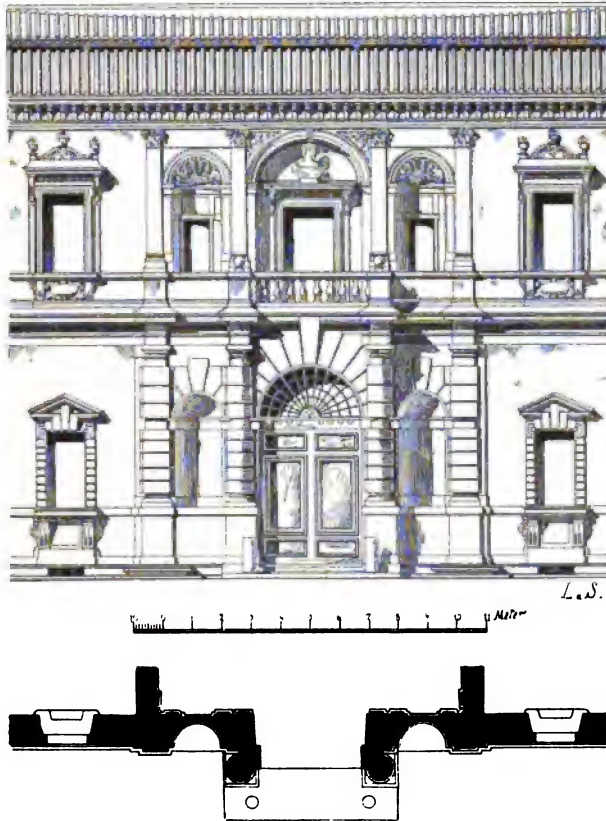


Fig. 16. Villa di Papa Giulio zu Rom, Mittel der Façade.

die Folgezeit mit feinem Geiste beherrschte. Wie Michelangelo war der Vicentiner der Schaum, das glänzende Haupt der mächtigen Welle der Renaissancearchitektur gewesen. Als dieselbe sich an den Ufern der protestantischen und katholischen Reform brach, blieb die glänzende Blüthe des geistigen Meeres wohl zu allseitiger Bewunderung zurück, aber kein gleich starker Anprall hob sie und trug sie weiter. Es kam die Zeit der Ebbe und lange Jahre mußten vergehen, ehe

hier und da der neue Andrang künstlerischen Schaffens wieder Theile des Verfallenden erfaßte und sich abermals mit ihrem Glanze schmückte.

Daß aber Vignola mit feiner Kunstauffassung dauernd faßt in ganz Italien über Palladio, wie über Michelangelo siegen konnte, daß seine zwar geistreich und mit feinem Formgefühl vorgetragene doch oberflächliche, nüchterne Kunstlehre, sowohl gegenüber der revolutionär reformatorischen, auf konsequentes Denken basirten Schaffensart des einen, als gegenüber der tief innerlichen, auf die in sich befestigte und ausgebildete freie Menschengröße aufgebaute Genialität des anderen das Feld behauptete, das ist einer der schlagendsten Beweise dafür, daß nun auch in der Baukunst Italiens die Fortentwicklung des Humanismus und der Renaissance abgeschlossen ist, und daß die katholische Reaction begonnen hat.

Es weisen noch weitere Merkmale darauf hin, daß Vignola erst während seines römischen Aufenthaltes jene Erkenntniß der Antike sich aneignete, welche sich in seinem Buch offenbart. Denn in der eminenten Bauthätigkeit, welche dem Meister während desselben zu Theil wurde, läßt sich ein langsame Fortentwickeln aus der naiven bolognesischen zu der fertigen Kunstweise seiner späteren Zeit wenigstens vermuthungsweise feststellen.¹⁾

Bekannt ist, daß Vignola thätigen Antheil an dem Bau der Villa di Papa Giulio (1550—1555)²⁾ nahm. (Fig. 16.)

¹⁾ Die hauptsächlich für die Baugeschichte Roms benutzten Werke sind: Caesare Raspono, *De Basilica et patriarcho Lateranensi*, Rom 1657. — Paulus de Angelis *Basilicae veteris Vaticanae descriptio*, Rom 1646. — Gio. Batt. Falda und Gio. Jac. Roffi, *Il nuovo teatro delle fabbriche etc. di Roma moderna*, Rom 1665. — Dieselben, *Le fontane di Roma*, Rom 1691. — Dieselben, *Palazzi di Roma*, Rom 1691. — Dieselben, *Nuovi disegni dell' architettura e piante de Palazzi di Roma*. — Dieselben, *Li Giardini di Roma*, Rom. — Gio. Baglione, *Le nove chiese di Roma*, Rom 1639. — C. A. Pozzo, *Raccolta delle principale fontane di Roma* 1647. — J. J. de Rubeis, *Insignium Romae templorum prospectus*, Rom 1684. — G. G. Roffi, *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma*. — J. J. Sandart, *Insignium Romae templorum prospectus*, Nürnberg. — Derselbe, *Palatium romanorum pars I und II*. — Derselbe, *Altaria et sacella varia templorum Romae*, Nürnberg. — Derselbe, *Des alten und neuen Roms großer Schauplatz*, Nürnberg 1685. — Jo. B. Falta, *Romanorum fontinalia*, Nürnberg 1685. — Carlo Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Rom 1694. — Gio. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori 1572—1642*, Neapel 1733. — Francesco Milizia, *Memoire degli architetti*, Venedig 1785. — M. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1832. — P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Paris 1868. — Derselbe, *Le Vatican et la basilique de S. Pierre de Rome*, Paris 1862. — Gfell Fells, *Rom und die Campagna* (Mayers Reisehandbücher) 1883. — H. v. Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom*, Wien und Paris 1875. — Aurelio Gotti, *Vite di Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1875.

²⁾ G. Stern, *Pianta, elevazione e speccati degli edifizii della villa di Giulio III*. Rom 1784.

Wir wissen nur von einem der an diesem köstlichen Werke beteiligten Künstler, wie in seiner Auffassung sich die Entstehungsgeschichte desselben darstellte. Vafari erzählt, er habe den ersten Ideen des baulustigen Papstes Form gegeben, und Vignola und Am-

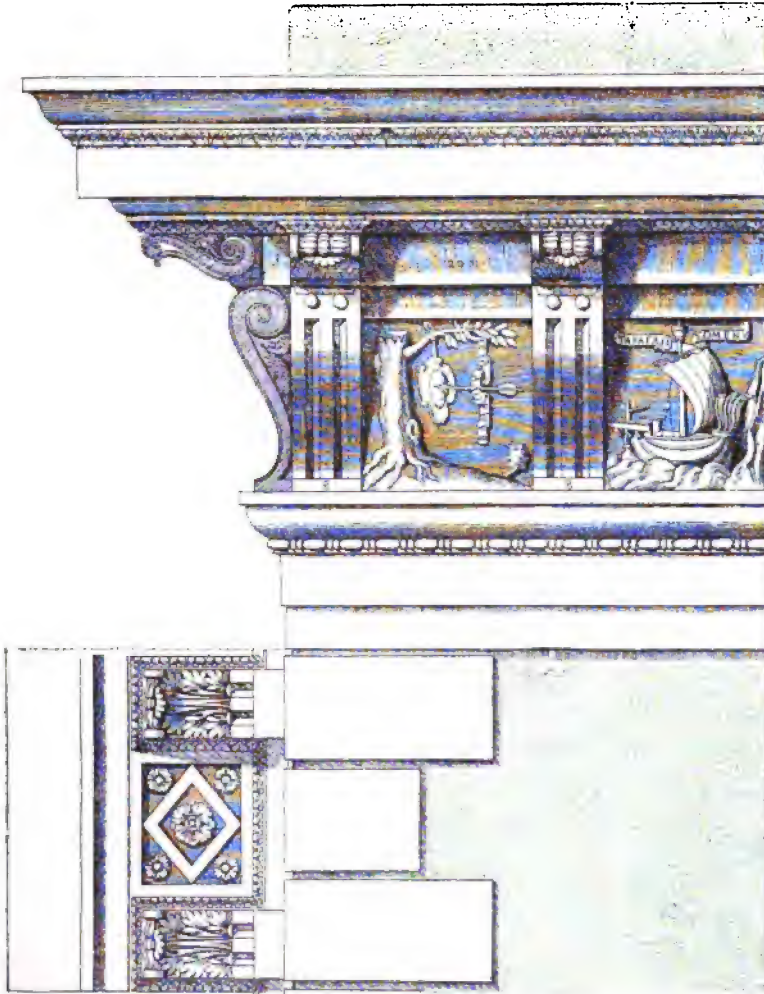


Fig. 17. Kranzgesims, entworfen von Vignola.

mannati hätten seine Projekte ausgeführt. So lange wir genauere Quellen nicht besitzen, muß die Kritik der Architektur selbst uns Aufschlüsse geben. Hier lassen sich denn unschwer die Anklänge an Bologna, namentlich an der Außenfaçade der Villa nachweisen: die Parterrefenster zu Seiten des Portales sind fast getreu diejenigen des Palazzo

Piella, die Fenster des Obergeschosses haben eine jener vorher in Rom meines Wissens nirgends vorkommenden ornamentalen Bekrönungen, die an nordische Renaissance, etwa an Vignola's Aufenthalt in Frankreich erinnern und uns von den Bauten Formigine's und Terribilia's bekannt sind. Die Kartuschen in den Brüstungen und namentlich das originelle Doppelkonsolen-Hauptgesims, welches Vignola in seinem Werke ausdrücklich als von ihm mehrfach verwendet darstellt (Fig. 17), und das sich wirklich wiederholt vorfindet, sind ferner an den Norden mahnende Motive, während die Gesamtkomposition, das Portal, die Eckpilaster und der Entwurf der Hoffaçade keinerlei Verwandtschaft mit Bologna zeigen. Doch spricht sich diese Entstehungsgeschichte auch an dem halbkreisförmigen Hofe aus, dessen Loggia unverkennbar gewisse, dem Vasari eigne Motive zeigt, dessen Detail aber in manchen Einzelheiten ebenso entschieden dem Vignola angehören dürfte. So erscheint es, ganz Vasaris Angabe entsprechend, als wenn Vignola eine fremde Skizze durchgeführt habe.

Daß diese Annahmen nicht willkürliche sind, beweist die Aehnlichkeit mit anderen Werken desselben Meisters, bei welchen er selbständig auftreten konnte. So an dem hübschen Häuschen an der Piazza Navona, an welchem alles Gute der Villa in verfeinerter Form auftritt und die mit ihren zierlichen ionischen Pilastern im Obergeschoße, ihren feinen Profilen Vignola schon tiefer in den Geist der Antike eingedrungen zeigt. Aehnlich verhält es sich mit dem Portico dei Banchi in Bologna (1560—1562) (Fig. 18), bei welchem es sich um das Zusammenfassen alter, vielfenstriger Bauteile zu einer Monumentalfaçade handelt. Vignola entledigte sich dieser Aufgabe mit größtem Geschick, indem er die Pfeilerarkaden und die Fenster des Geschoßes darüber in einer Kompositaordnung und die beiden Obergeschosse in eine Lifenenarchitektur vereinte. Ueber den Hauptfenstern des oberen Hauptgeschoßes erscheinen wieder die charakteristischen Gesimsbekrönungen. Das Detail ist etwas derb, als wenn es vom Meister nicht selbst überwacht sei.

Wie das Verständniß für altrömische Formen erst jetzt in Vignola zum völligen Durchbruch gelangt, zeigt sich auch klar in den für die Familie der Farnese geschaffenen Bauten, welche ihn seit der Mitte des Jahrhunderts fast ununterbrochen beschäftigten. Zunächst erscheint er als Michelangelos Gehilfe am berühmten römischen Palazzo Farnese selbst. Die Geschichte dieses Baues zu erörtern ist hier nicht der Platz. Wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, daß Vignola als bevorzugter Architekt der Farnese seit seiner Anwesenheit in Rom am Hofbau und der inneren Einrichtung thätig war. Gegenüber der wuchtigen Größe

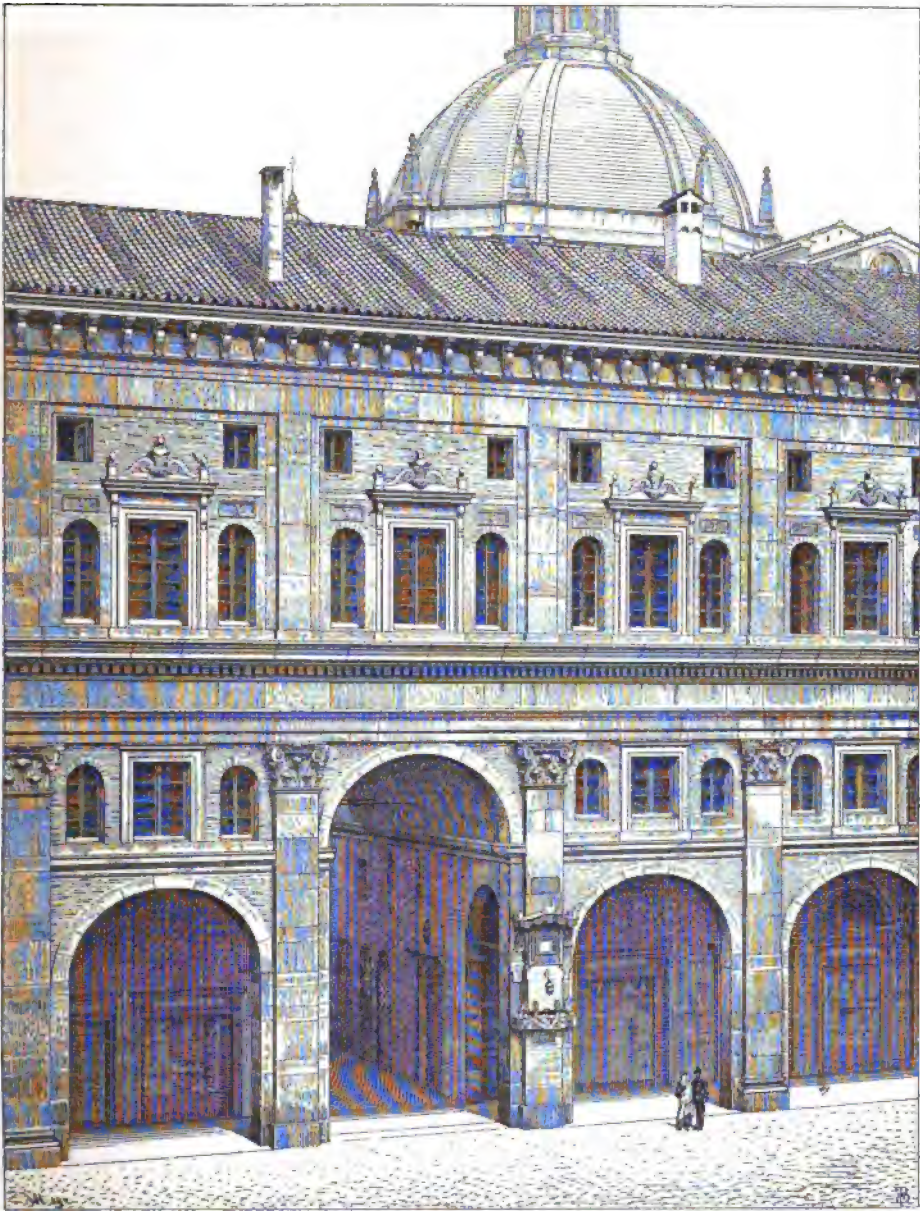


Fig. 18. Portico dei Banchi zu Bologna.

der michelangelesken Formen, sei aut die unsicheren Details der Kon-
folen an den Fenstern des dritten Geschoffes hingewiesen, die an die
Palazzi Ranuzzi oder Bentivoglio, ferner auf das Hauptgesims im Hof,

deffen Vielförmigkeit an den Backsteinbau Bologna's und deren oft winzige Einzelheiten an den Palazzo Albergati gemahnen. Das Grundmotiv des obersten Hofgeschoffes, die schon von Peruzzi am Palazzo Costa angewendeten verkröpften Pilaster und die der Bibliotheca Laurentiana in Florenz ähnlich gebildeten Fenster, dürfte dagegen von Michelangelo selbst stammen. Auch im Innern des Schlosses erinnert noch Manches an Vignolas ältere Kunstart.

Im vollen Umschwung des Empfindens sehen wir ihn schon an dem schönen jetzt abgebrochenen Portal zu den für den Papst Paul III. angelegten und von seinem Neffen Alexander Farnese im Bau fortgeführten Farnesischen Gärten auf dem Palatin, einer untern rusticirten toskanischen Ordnung, die in ihrer kräftigen Ausbildung, ihren Nischen und ihrer feinen Detailbehandlung des Sanmichele würdig wäre; darüber eine von Hermen umgebene Rundbogenöffnung mit barock vor einem mittleren Wappen abgebrochenen Giebel und starken seitlichen Anläufen, welche mithin in Formen gehalten ist, die zu jener Zeit in Rom noch neu oder doch selten waren.

Gleichfalls für einen Farnese und zwar für Ottavio, den Gemahl der Margarethe von Oesterreich und seit 1549 Herzog von Parma, entwarf Vignola den Palazzo Farnese zu Piacenza, (seit 1558) (Fig. 19), eines der gewaltigsten Fürstenschlösser Oberitaliens, das er durch seinen Sohn *Giacinto Barozzi* ausführen ließ. Die beiden gegen die Stadt zu gelegenen, allein vom ganzen Bau fertig gewordenen Fronten dürften bei einer Ausdehnung von zehn zu siebzehn Achsen kaum ein Viertel des beabsichtigten Planes ausmachen. Charakteristisch ist auch hier der Mangel einer Vertikaltheilung, jeder Ordnung, jeden Ristates. Nur an den Ecken sind kräftige Ortsteine angebracht. Um so entschiedener treten die Horizontalen auf. Zwei Hauptgurte gliedern die gewaltige Masse des Baues, je in Sohlbankhöhe begleiten sie weitere wagrechte Profillinien. Zwischen dem Sockel und dem ersten Gurte befindet sich ein mittleres Hauptgeschoß und zwei Mezzanine, deren quadratische Fenster an den Gewänden mit dem Mäander geschmückt sind. Das zweite stärkere völlig ausgebildete Gurtgesims schließt die vierte, eine Hauptetage und den darüber befindlichen fünften Stock, abermals ein Mezzanin, ab. Das Hauptgesims endlich, das zwar kräftig profilirt ist, doch der Konsole entbehrt, bekrönt den sechsten Stock, der wieder die mächtige Höhe des zweiten und vierten besitzt. Bemerkenswerth sind die großen Fenster der letzteren, da sie in ihrer eleganten Durchführung unverkennbare Verwandtschaft mit denjenigen haben, welche im römischen Palazzo Farnese dem Vignola zugeschrieben wurden, obgleich

sie nach den in den Giebeln angebrachten Inschriften erst der Zeit des Herzogs Ranuzio angehören, welcher erst 1592 zur Regierung kam.

Ein Prunkstück sollte sichtlich der in allen Theilen unfertig gebliebene Hof werden. Man sieht nur zwei mächtige Arkadenstellungen über einander, und die Mauerlucken in den Pfeilern, vor welchen gekuppelte Säulen aufgeführt werden sollten. Der Hof des Schlosses Caprarola lehrt, wie etwa die Anlage gedacht war.

Sind an dem Schloß zu Piacenza schon die Formen einfacher und strenger als an den Jugendwerken Vignola's, so lernen wir die Höhe seines Talentes und seiner formalen Ausbildung doch erst in seinen beiden größten, unter Papst Pius V. (1566—1572) entstandenen Werken, jenem Schloß Caprarola und der Jesuitenkirche zu Rom kennen. So gemessen und vornehm an denselben das Detail durchbildet ist, so streng dieselben den Anforderungen der Regel folgen, so entbehren sie doch nicht jener künstlerischen Freiheit und reinen Frische, die in den Schöpfungen der Renaissance so wohlthuend uns entgegentreten. Es sind die beiden Meisterwerke des Künstlers.

Das Schloß Caprarola bei Viterbo (1547? bis 1559)¹⁾ (Fig. 20) dreißig Miglien von Rom ist abermals ein Farnesischer Palastbau und galt lange als eines der ersten Kunstwerke Italiens. Vignolas Name strahlte in dem Ruhm der Meister dieses Baues zu fein, sein dauernder Einfluß wurde durch denselben gesichert.

Wenn an einem Bau, so zeigt sich an diesem, daß Vignola mit offenen Augen Frankreich durchwandert hatte. Zunächst fallen die fünfeckige Grundform und die an die Ecken derselben sich anlehnenden Bastionen



Fig. 19. Palazzo Farnese zu Piacenza.

¹⁾ Giovanni Jannoni: Secolo XVI. Il Palazzo di Caprarola, Rom, ohne Dat.

auf. Wir haben es also mit einem jener „festen Häuser“ zu thun, wie sie sonst in künstlerischer Durchführung fast nur der Norden kennt, wie sie aber die Unsicherheit der Gegend, das zur Staatsgefahr angewachsene Brigantenthum nothwendig erscheinen ließ. Wohl schuf das Mittelalter auch in Italien feste Kastele, welche durch ihre mächtigen Formen, die belebte Silhouette ihrer Zinnen, die malerische Gestaltung der Thürme künstlerisch zu wirken vermögen, wohl errichtete die Renaissance Bollwerke, denen neben der Erfüllung des kriegerischen Zweckes auch dessen ästhetischer Ausdruck mit weniger derben Linien gegeben war, aber der Burgbau, der Bau von besetzten Schlössern, die dem Wohlleben des Friedens, wie den Aufgaben des Krieges zugleich dienen sollten, fand in Italien keine Pflege. Die politische Entscheidung lag hier schon früh in den Städten, der Aufenthalt auf dem Lande war ein friedlicher, den man in offenen Villen genoß, oder ein rein kriegerischer, dem Lagerleben gleichender. Und wenn in den alten Palästen der Trotz großer Geschlechter auch gegenüber ihren Mitbürgern sich künstlerisch geltend machte, so steigerte sich derselbe doch in der Renaissancezeit nie soweit, daß in der festen Stadt der Palazzo zum Kastell, zur besetzten Burg wurde, es sei denn, daß es sich um den Schutz eines Gwalt herrschers handelte. Das Kastell zu Ferrara (1385) wurde zwar nach einem Brande 1554 wiederhergestellt und neu besetzt, dasjenige zu Mailand (1368) aber seit Anfang des 16. Jahrhunderts vernachlässigt. Die neapolitanischen Kastele, im Mittelalter erbaut, um den fremden Königen einen Schutz gegen die unruhigen Städter zu geben, sind Festungswerke, ohne daß der Zweck der Residenz besonders betont worden sei, außer etwa am Castel Nuovo, welches 1532—1553 neu hergerichtet worden ist. So wurde das Castel Capuano 1540 zum Justizgebäude umgewandelt, Castel del Carmine, 1484 von Ferdinand I. erbaut, war das Staatsgefängniß des grausamen Königs, Castel S. Elmo (1535—1538) ist ein reiner Festungsbau, ebenso Castel dell' Ovo. Alle diese Bauten haben nichts gemein mit den nach fortifikatorischen Grundfätzen angelegten Schlössern Frankreichs mit ihren runden oder rechtwinkligen, die Façen bestreichenden Eckthürmen, wie Gaillon, Chambord, Madrid u. A., oder den verwandten deutschen Schlössern, wie Moritzburg und Nossen in Sachsen, Gottesau in Baden, Neuenstein in Franken, Güstrow in Mecklenburg und zahlreiche andere, welche fast gleichzeitig mit Caprarola entstanden. Um jene Zeit vollzog sich gerade eine entscheidende Wandlung im Festungswesen. Der Bau der „Rondelen“, dessen Grundfätze Albrecht Dürer (1527) gelehrt hatte, fand bis gegen 1550 auch in Italien, beispielsweise in Padua, Anwendung. Meist

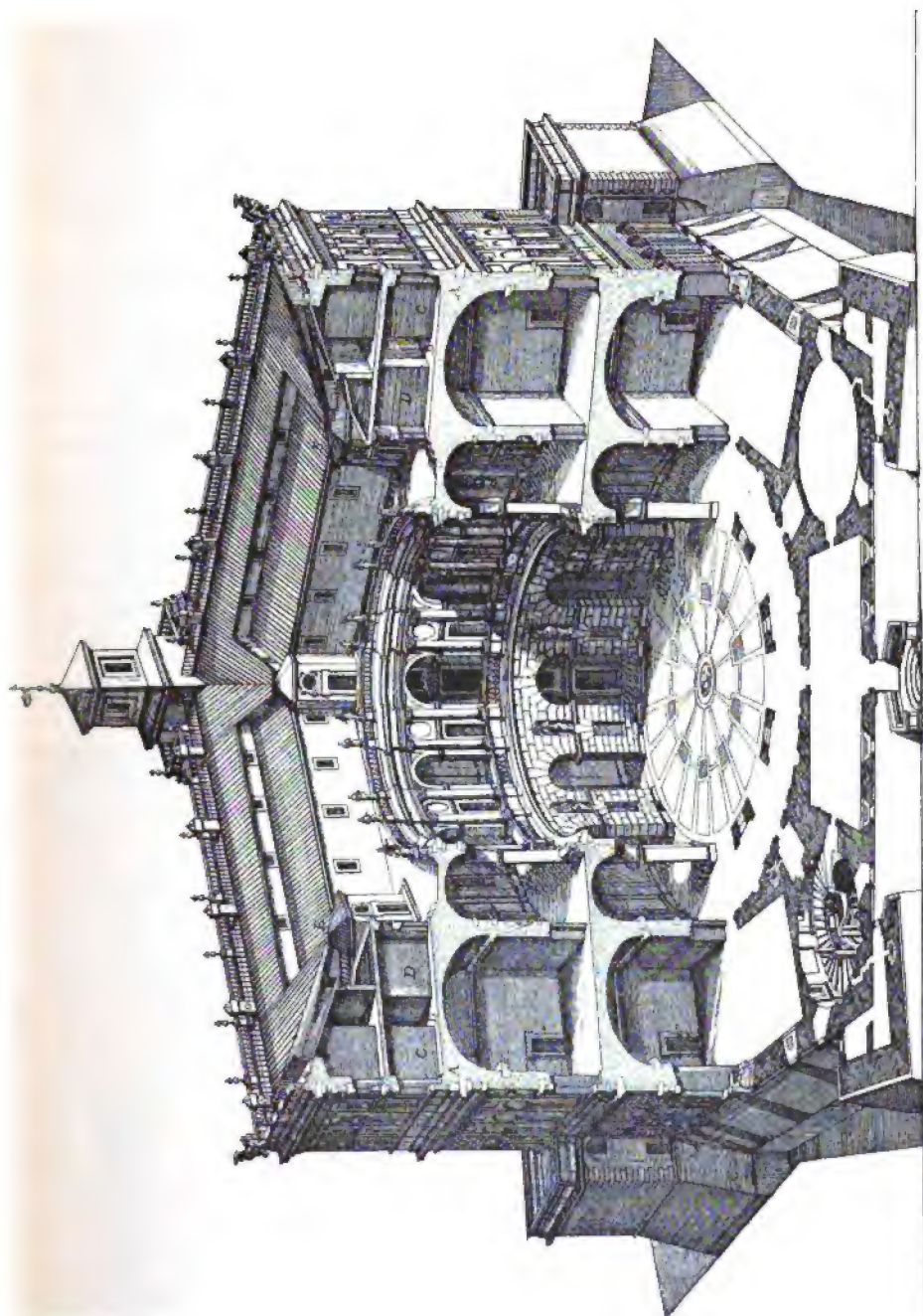


Fig. 20. Palazzo Caprarola bei Viterbo.

aber wich man schon von diesem System ab, indem man kleine stumpfe Bastionen mit kurzen, rechtwinkelig auf den Kurtinen stehenden Flanken errichtete, zwischen denen ein kleines Zwischenbollwerk angebracht wurde. Nach dem Jahr 1550 vollzog sich ein zweiter Wandel. Die Bastionen wurden mit dem wachsenden Einfluß der Geschütze breiter, die Kurtinen daher kürzer, das Bollwerk zum vorgeschobenen Ravelin. Genf und Antwerpen, Dresden und Leipzig, und die italienischen Städte bemächtigten sich fast gleichzeitig dieser neuen Ideen.

Caprarola zeigt nun den nordischen Schloßbau in damals modernster fortifikatorischer Ausstattung. Der Palaß erhebt sich als festgeschlossenes Fort mit fünf fensterlosen, streng den kriegerischen Charakter wahren den Bastionen auf einer Anhöhe, welche die Ravelin's entbehrlich machte. In den Kurtinen befinden sich die Fenster des Erdgeschosses und die Portale, zu denen man theils über gewaltige künstlerisch reich ausgestattete Rampen, theils über Zugbrücken gelangt. Die Rustika der Wandflächen und Thore, die einfach vornehme Gestaltung der Fenster sind der Grundidee völlig angemessen. Dieselben Formen wiederholen sich oberhalb der Plattform der Bastionen an den Eckrisaliten des nun einfach fünfeckigen Oberbaues im zweiten Stockwerk, während das dritte nur durch Ortsteine eingefaßt ist. An den Gliederungen der Kurtinen jedoch waltet die festliche Heiterkeit des Schlosses vor: eine freie und schöne Loggia zwischen ionischen Pilastrern und darüber elegante Fenster mit Oberlichtern in Lisenenstreifen, vor welchen korinthische Pilastrer auf hohen Sockeln angeordnet sind. Das Detail des Baues ist sehr graciös und edel. Wieder finden sich über einzelnen Fenstern und zwar seitlich der Loggia jene charakteristischen Bekrönungen, wieder die schlanken dichtgedrängten Frieskonsolen des Hauptgesimses. Bemerkenswerth ist aber als Fortschritt hinsichtlich der Komposition die wohl erwogene vertikale Theilung in mächtigere Eckmaßen und leichtere Mittelrücklagen, die harmonische Ruhe bei reichem Wechsel der Motive.

Nicht minder interessant ist die innere Ausgestaltung des Grundrisses, um dessen willen Sandrart 1685 den Palaß den „allervollkommensten, verständigst ausgezierten und gelegten der ganzen Welt“ nennt. In dem Fünfeck befindet sich ein kreisrunder Hof mit einem Kranz von zweigeschoßigen Arkaden. Im Erdgeschoß sind letztere rusticirt, die zehn Pfeiler je von kleinen Fenstern durchbrochen, die auch im ersten Stock zwischen den gekuppelten ionischen Pilastrern erscheinen. Das Gesims ist über diesen verkröpft. Die Komposition ist eine ebenso reiche wie klare, edel in ihrer saalartigen Geschlossenheit, lebendig in den vielfach geschwungenen Linien.

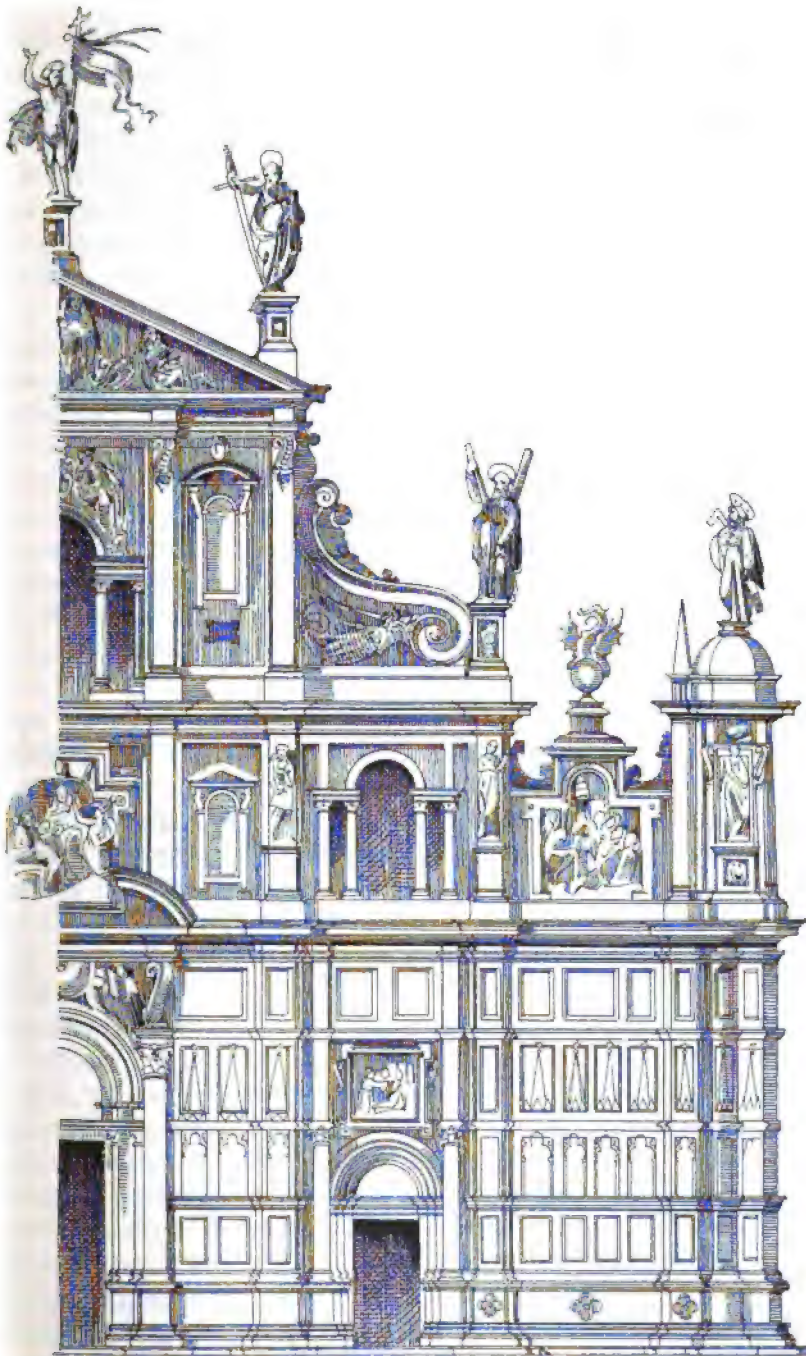


Fig. 21. S. Petronio zu Bologna, Façadenentwurf Vignola's.

Die längs der Außenmauer des Schlosses angelegten rechtwinkligen Wohnräume haben an den fünf Schneidungspunkten der Tangenten ihre direkten Zugänge. In den Zwickeln liegen kleine Wendeltreppen. Zu Seiten der Haupteingangshalle befinden sich in den Ecken des Schlosses zwei kreisförmige Räume, deren linker eine stattliche Wendeltreppe von so kunstreicher Ausführung beherbergt, wie sie in Italien sehr selten ist. Schon in der Villa di Giulio findet sich eine ähnliche Anlage, doch ruhen die Stufen hier in einem cylindrischen, durch toskanische Halbsäulen gegliederten Mauerkerne. In der Schneckentreppe Bramante's im Vatikan ist das Auge zwar offen und von toskanischen, weiter oben ionischen Säulen umstanden, die Entwicklung aber noch unfrei, das Verhältniß bei der sehr flachen Steigung ein gedrücktes. In Caprarola handelt es sich um eine breite, nach innen offene Schneckentreppe, die von je sechs Paaren elegant geformter, gekuppelter toskanischer Säulen getragen, nach oben in einem stattlichen Kuppelraum endet; also wieder eine an Chambord und an deutsche Bauten (Schloß Mergentheim, Albrechtsburg in Meissen) anklingende Idee, welche hier mit großer Meisterschaft, wenngleich nicht ohne der antiken Formenwelt Zwang anthuende Kunstgriffe (z. B. jene dreieckigen Klötze über dem Kapitäl) aufgenommen und weiter gebildet wurde.

In den Innendekorationen, namentlich soweit sie Taddeo Zuccheri schuf, waltet der Geist Rafael's noch mächtig vor: weniger in den großen Wandbildern als in dem zierlichen Grotteskornament, welches alle Flächen überzieht, die Kamine und Thüren, als die einzigen architektonischen Gliederungen einfaßt, die Wände bis an das Kranzgesims und darüber die breiten Vouten der Deckenspiegel erfüllt, in Werken, die edel und reich in der Erfindung und flott in der Durchführung, schon in einzelnen Linien die barockere Zeit und das Kunstgebiet eines Bernini andeuten. Man lese die begeisterte Schilderung, welche Vasari von dem Bau in der Lebensbeschreibung des Zuccheri giebt, die Lobeserhebungen, die ihm Daniele Barbaro widmete, um zu verstehen, wie mächtig Vignola's Schöpfung das Empfinden der Zeit zu packen und zu erheben verstand. — Der Ausbau wurde langsam vollendet. Es finden sich Inschriften die bis zum Jahre 1575 hinauf reichen.

In gleichem Maße wie das Schloß Caprarola das Werk eines von der Tradition des italienischen Palastbaues kühn sich losreisenden, in Empfinden wie Denken selbständigen Künstlers ist, und zugleich ein Beweis dafür, daß derselbe die antiken Grundrißgestaltungen mit ihrem Wechsel zwischen Geraden und Kurven, dem schon Bramante sein Interesse zuwendete, wohl studirt habe, in gleichem Maße wie Vignola hierdurch maßgebend für die folgende Periode des Profanbaues wird; —

ebenso ist es ihm auch gelungen, im Kirchengrundriß neue und für die Folge entscheidende Gedanken fest zu stellen und zwar in der glänzenden Hauptkirche des Jesuitenordens il Gesù zu Rom (seit 1568).

Der früheste bekannte kirchliche Entwurf Vignola's ist der zur Façade von S. Petronio zu Bologna (Fig. 21). Derselbe ist in den vierziger Jahren entstanden. Der gewaltige, 1388 begonnene, mithin gothische Bau war unfertig liegen geblieben. Nur das aus drei Schiffen und seitlich sich anlegenden Kapellen bestehende Langhaus war aufgeführt und auch in diesem fehlten die Gewölbe. Die mächtige Façade war und ist heute nur bis zur Höhe des über die ganze Front hingeführten Abschlußgesimses der Nebenschiffe resp. Kapellen in kostbarer Marmorbekleidung nach dem System des Domes von Florenz fertig gestellt. Der große Mauerkörper, welcher die Pultdächer der Kapellen, der höheren Seitenschiffe und das Satteldach des Hauptschiffes abschließt, ist zwar in Rohbau aufgeführt, entbehrt jedoch der architektonischen Gestaltung. Vignola's Plan ist in der Sakristei der Kirche neben zahlreichen anderen, meist wesentlich späteren aufbewahrt. Er enthält die Anfänge der gothischen Façade und schließt sie mit einem neuen Gesims ab. An den Ecken errichtet er je einen niederen, mit statuenbekrönter Kuppel und fialenartigen Obelisksen abgeschlossenen Thurmbau. Die Fronten der drei Schiffe werden in ein Stockwerk zusammengefaßt, welches, durch breite Lisenen und vor dieselbe gestellte Statuen gegliedert, durch zwei Fenster Licht nach Innen einführt. Ein breites Gesims bekrönt diesen Bautheil. Vor das Mittelschiff legt sich ein drittes höheres Stockwerk mit verkröpftem Gebälk, hohem Giebel, consolenartigen Anläufen zur Seite und großem Rundbogenfenster. Zwischen die Seitenthürme und jenes zweite Geschoß ist eine Relieftafel zur Verdeckung der Kapellendächer aufgestellt. Der Eindruck des Ganzen ist ein sehr unruhiger; man sieht nur zu deutlich den Zwang, unter welchem Vignola gearbeitet hat, in der starken vertikalen Theilung, in der Vorliebe für nach Art der Fialen verwendete Figuren, in der Häufung kleiner Motive, in der reich bewegten Silhouette, aber auch das wohlwollende Streben, dem gothischen Baue in der neuen Stilart gerecht zu werden.

Daß diese Eigenthümlichkeiten nur durch die Sachlage bedingte waren, bewies Vignola am Bau der Kapelle St. Andrea zu Rom, welche unter Julius III. Pontificat errichtet wurde. Hier, in einer unverkennbaren Miniaturnachahmung des Pantheons, hält er sich, mit Ausnahme der zierlichen Façadenfenster, streng an die klassische Einfachheit. Der Grundriß bildet ein oblonges Rechteck. Die Wände sind an der Façade und im Inneren durch eine korinthische Pilasterordnung gegliedert,

erstere mit breitem Giebel; die Seitenfronten sind dagegen glatt aufgemauert. Ueber dem Untergeschoß eine der Grundform entsprechende ovale Kuppel, die nach außen größtentheils durch einen hohen Tambour umkleidet ist. Die Gesimse sind ausdrucksvoll behandelt. Das Ganze ist aber ziemlich formlos, mehr eine malerische Masse als ein organischer Bau, ein Liebling der Landschaftsmaler, nicht der Architekten.

Nach Michelangelo's Tode (1564) erhielt Vignola die höchste Stellung, die einem Architekten jener Zeit verliehen werden konnte, er wurde Baumeister von St. Peter.

Als solcher führte er die beiden Nebenkuppeln mit wesentlicher Abweichung von Michelangelo's Plänen aus (Fig. 22). Während dieser den Tambour nur durch Halbsäulen resp. Pilaster zu beleben beabsichtigte, führte jener ein der Hauptkuppel verwandtes System, acht strebepfeilerartige, von je zwei Dreiviertelsäulen und dazwischen von Pilastrern abgeschlossene Vorlagen ein. Außerdem gab er den Kuppeln, die sich bei Michelangelo ¹⁾ noch unter dem Einfluß des Pantheons der Halbkugel nähern, eine mehr gestreckte Form, theilte sie kräftiger durch aufstrebende Gurte und bildete die Laterne stärker und reicher und mit einer helmartigen Spitze aus. Es verdienen diese kleineren Kuppelbauten besondere Beachtung, da in denselben zuerst die später nur selten verlassenen Grundprincipien der Verhältnisse von Tambour zu Kuppel und Laterne durch die Ausführung festgestellt, und die sphärische Kuppelform zuerst nach der in der Linie noch gothisch empfundenen, fast nach dem Grundmotiv des Spitzbogens gezeichneten Kuppel des Florentiner Domes zur Durchführung gebracht wurde, und ferner weil sie somit gewissermaßen eine Probe für die Gestaltung der damals nur bis zum Bekrönungsgesims des Tambours fertig gestellten Hauptkuppel von St. Peter bildeten.

Es ist bei so reicher Bethätigung Vignola's im Kirchenbau kein Wunder, daß demselben auch der Auftrag zu Theil wurde, der damals mächtig sich entwickelnden Gemeinschaft der Jesuiten die erste große Ordenskirche in Rom zu schaffen. Julius III., sein Beschützer, hatte ja den Orden, der ihm in einer Zeit des allgemeinen Abfalles vom Papstthum einen glühend schwärmerischen Gehorsam entgegenbrachte, in der freigebigsten Weise unterstützt. Bei Loyola's Tode (1556) war schon die unumschränkte Gewalt des Ordensgenerales über alle Ordensglieder bestätigt, waren die Güter der Jesuiten schon von aller weltlichen und geistlichen Besteuerung und Gerichtsbarkeit, wie auch von

¹⁾ Nach den Aufmessungen Letarouilly's, da andere mir nicht vorliegen und eigene zu machen meine Zeit nicht gestattete.

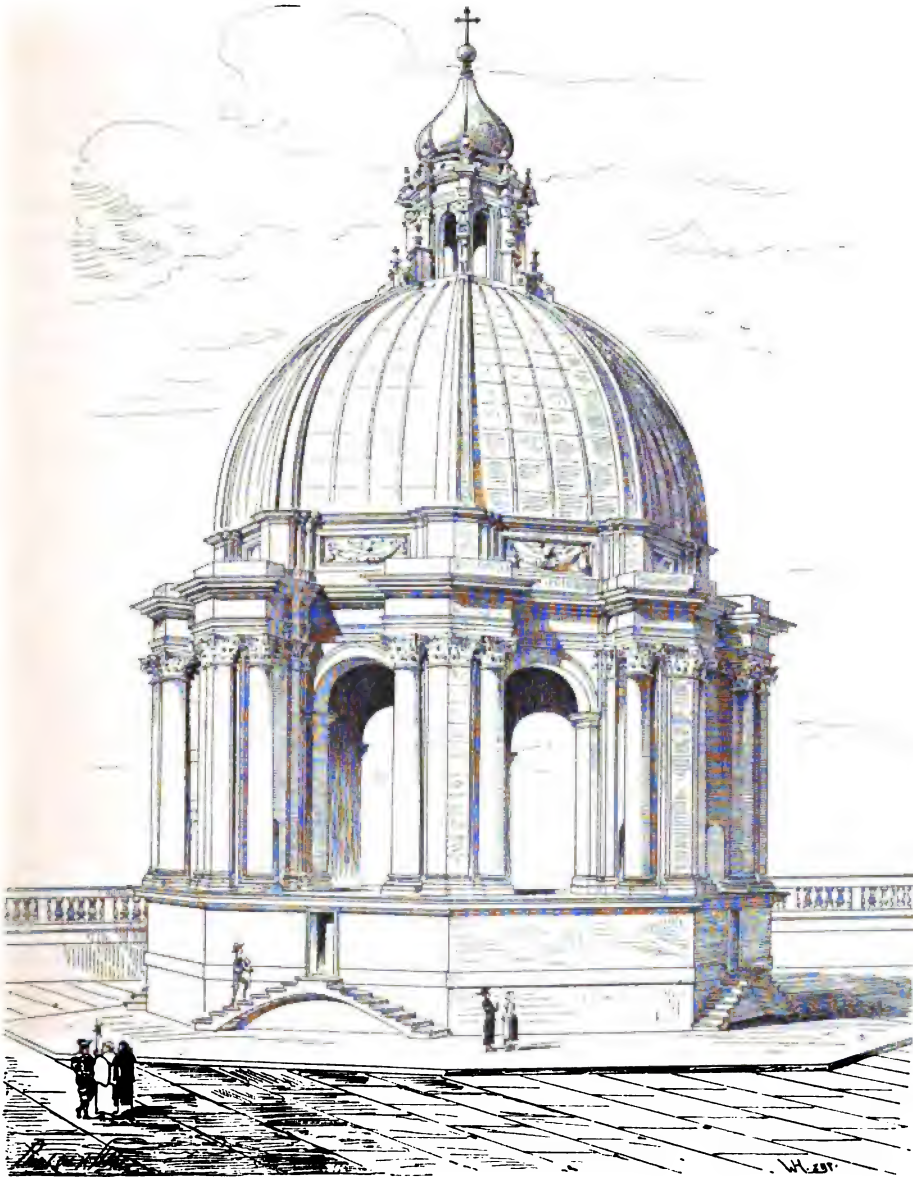


Fig. 22. St. Peter zu Rom. Nebenkuppel.

der Abhängigkeit von den Bischöfen befreit, waren schon die wichtigsten Machtmittel der Kirche über die Laien zu selbständiger Verwendung in die Hand der Väter gelegt. Schon zählte der Orden 1000 Mit-

glieder, 100 Wohnsitze in 14 Provinzen. Jacob Laynez, der zweite General († 1565), faßte diese bisher in der katholischen Hierarchie unerhörten Vorrechte erst zu einem festen System zusammen, in welchem eine fast bis zum Wahnsinn erhitze Phantasie, tiefe sittlich religiöse Motive, politische Klugheit, der unbedingte Gehorsam des Soldaten und die politische Kunst des Diplomaten in einem staunenerregenden Gemisch vereint waren, um alle Theile des gewaltig anwachsenden Ganzen zu willenloser Hingabe an einen Zweck und zugleich zur höchsten Ausbildung der Talente des Einzelnen für die Erreichung des großen Zieles zusammenzuschweißen. Der dritte General, der Herzog Borgia († 1572), konnte schon an den Glanz des Ordens denken; er begann, unterstützt durch Alexander Farnese, dessen Namen die Hauptinschrift der Fassade trägt, den Bau jener ersten Jesuitenkirche.

Die heutige Gestaltung des Baues zeigt nur verhältnißmäßig Weniges von Vignola's Architektur. Er starb ja schon wenige Jahre nach Beginn der Arbeiten, als die Mauern erst bis zur Höhe des Hauptgesimses aufgewachsen waren. Fassade, Kuppel und die Ausschmückung der Gewölbe, die meisten Altäre u. A. m. gehören in ihrer Ausführung feinen Nachfolgern an. Die Grundrißdisposition, sowie die Hauptformen des Querschnittes sind dagegen Vignola's Werk.

Allgemein anerkannt ist, daß die Erstere entscheidend für den katholischen Kirchenbau wurde, und daß das von Vignola aufgestellte Schema in der Folge das durch Michelangelo in St. Peter festgestellte schnell und fast durch die ganze von Rom kirchlich abhängige Welt ebenso sicher verdrängte wie die Reform, deren Ideal der Gefü war, die Renaissance, welche im Centralbau ihren höchsten Ausdruck suchte. Ja Vignola's Werk hat sogar den Anstoß gegeben, daß selbst St. Peter sich in das Langhauschema bequemen mußte. Er überwältigte auch hierin im Geist der Nachgeborenen den Michelangelo nicht allein mittelst des Vorrechtes des Ueberlebenden, sondern selbst auf fast anderthalb Jahrhunderte über seinen Tod hinaus.

Als Grundlage für die Ost-Endung seines Kirchenentwurfes (Fig. 23) griff Vignola auf die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini zurück, allerdings nicht auf jenen Plan des Jacopo Sansovino, nach welchem vor 1520 unter Leo X der Bau begonnen wurde und der seit 1527 aufgegeben worden war, — denn dieser, eine Centralanlage mit vier Chören, muß etwa der Zeichnung Serlio's im dritten Buch, Blatt 31 seines Werkes (nicht im 2. wie Vasari schreibt) und dem von de Rubeis Blatt 48 und 49 und darnach von Letarouilly wiedergegebenen späteren Plane Michelangelos entsprochen haben — sondern auf den vor 1560 entstandenen, zwar angeblich von Michelangelo stammenden, doch wenig

an ihn gemahnenden Bau, der wieder seinerseits eine strenge und schlichte Fortbildung der Florentiner Hauptkirche S. Lorenzo ist. Die wesentliche Neuerung des Gefü besteht nur darin, daß die Seitenschiffe ganz fortgelassen, das Hauptschiff dafür um so breiter angelegt wurde, und daß die mit demselben nun in direkte Verbindung tretenden Kapellen somit an Bedeutung gewinnen. Die Anlage der quadratischen Vierung und des Hauptchores blieb die alte, die der Querschiffe regelte sich hinsichtlich ihrer Tiefe nach der der Seitenkapellen, so daß der ganze Bau bis auf den Chor ein Rechteck bildet. Wie dort tragen auch hier an Langhaus, Vierung und Chor gekuppelte Kompositapilaster das nur an der Vierung verkröpfte Gebälk (Fig. 24). Dieses liegt relativ niedrig, so daß man annehmen darf, Vignola habe von vornherein beabsichtigt, unter dem Kämpfer des mächtigen Tonnengewölbes der Schiffe die jetzt dort befindliche, stark überhöhte Attika anzubringen. Denn sichtlich kam er wegen der Höhe in Bedrängniß; da nämlich das Langhaus möglichst viel Kapellen erhalten sollte, würde das Verhältniß der Interkolumnen ein viel zu schlankes geworden sein, wenn das Gebälk noch höher gerückt worden wäre. Schon konnten bei den je drei Kapellen die Scheidebögen nicht bis zum Architrav aufgeführt werden und wurden daher über den Kapellen logenartige Emporen eingefügt, ein für die Folgezeit vielfach variirtes Motiv. Die an die Vierung anstoßenden Interkolumnen der Schiffe entbehren sogar des Bogens, und sind außer den Emporenfenstern nur von Thüren durchbrochen, um so diesen Theilen, als Trägern der Kuppel, das kräftigere Aussehen breiter Pfeiler zu geben. Hinter diesen hat je eine kreisrunde Kapelle Platz gefunden. Die Kuppel ist noch nach alter Weise mit einer Schale in Form der Halbkugel gebildet und ruht über einem graziös ausgebildeten, innen runden, außen achtseitigen Tambour. Das Detail der Kirche ist, soweit es

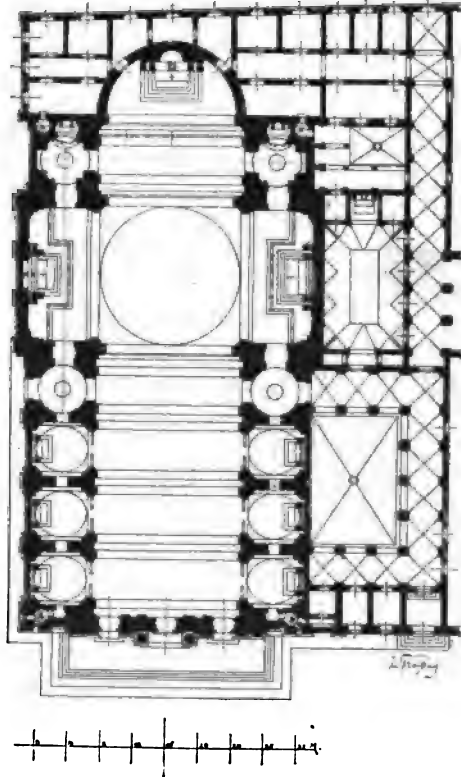


Fig. 23. Il Gefü zu Rom, Grundriss.

Vignola angehört, streng und schlicht und fern von jenen Ueberladungen, mit welchen spätere Zeiten die Kirche erfüllten.

Die im Gefüh zum Ausdruck gebrachte Entwicklungsphase des katholischen Kirchengrundrisses ist nicht ohne Vorläufer. Vignola scheint auch der Meister der seit 1562 entstandenen Kirche del Gesù in Perugia zu sein, wenigstens erfahren wir von einer Thätigkeit des Meisters in dieser Stadt; der interessante kleine Bau hat verschiedene markante Eigenthümlichkeiten. Zunächst ein dreischiffiges Langhaus, über dessen schlichten Pfeilerarkaden eine gegen das Hauptschiff mit Stichbogen sich öffnende, wieder an nordische Vorbilder erinnernde Empore, das Vorbild jener an der römischen Jesuitenkirche, sich befindet. Ferner ist das Zusammenfassen der drei Schiffe zu einem hier rechtwinklichen Chorraum von Interesse.

Jene Emporenanlage findet sich auch in verfeinerter Form im Oratorio della Chiesa nuova zu Perugia, einer kleinen, im Grundriß St. Maria della Consolazione in Todi nachgeschaffenen Kirche von höchst eleganter Durchbildung mit stattlicher toskanischer Ordnung.

Wie sehr Vignola's künstlerische Ueberzeugung noch von jenem Fortissimo entfernt war, welches später seinen römischen Hauptbau erfüllte, beweist auf das Schlagendste die großartige Kirche St. Maria degli Angeli (1569) zu Affifi, welche durch Papst Pius V. an Stelle einer dem 13. Jahrhundert entstammenden kleineren Anlage errichtet wurde. Die Annahme, daß Alessi den Bau geschaffen habe, ist zur Genüge widerlegt worden.¹⁾ Der ganz mittelalterliche Grundriß dürfte von der älteren Anlage beeinflusst sein. Wichtig an ihm ist die starke Betonung der Vierung, die durch die Breite ihrer Pfeiler fast zum gefonderten Raum wird. Das Langhaus ist noch dreischiffig, je von einem Kapellenkranz eingefäumt, das Querschiff weit ausladend, ebenso der für eine zahlreiche Geistlichkeit berechnete Chor. Bemerkenswerth ist die große Einfachheit des Aufrisses; die Pfeiler gliedert eine streng gezeichnete toskanische Pilasterordnung mit verkröpftem Triglyphengefims; das mächtige, wieder hoch gestelzte Tonnengewölbe theilen ganz schlichte Gurten, selbst die innen runde, außen achteckige Kuppel ist schlicht durch gekuppelte Pilaster gegliedert und entbehrt jedes Ornamentes.

Kaum giebt es ein für die Reform der katholischen Kirchen und die derselben eigene wuchtige Schlichtheit der Formsprache mehr bezeichnendes Beispiel als diesen Bau. Die Kirche wurde von Galeazzo

¹⁾ P. Laspeyres: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Stuttgart 1882. Derselbe: Bauwerke der Renaissance in Umbrien, Berlin 1883.

Alessi, Giulio Danti aus Perugia und *Ippolito Scalza* aus Orvieto scheinbar ohne Abweichung vom ursprünglichen Plan vollendet, 1832 jedoch

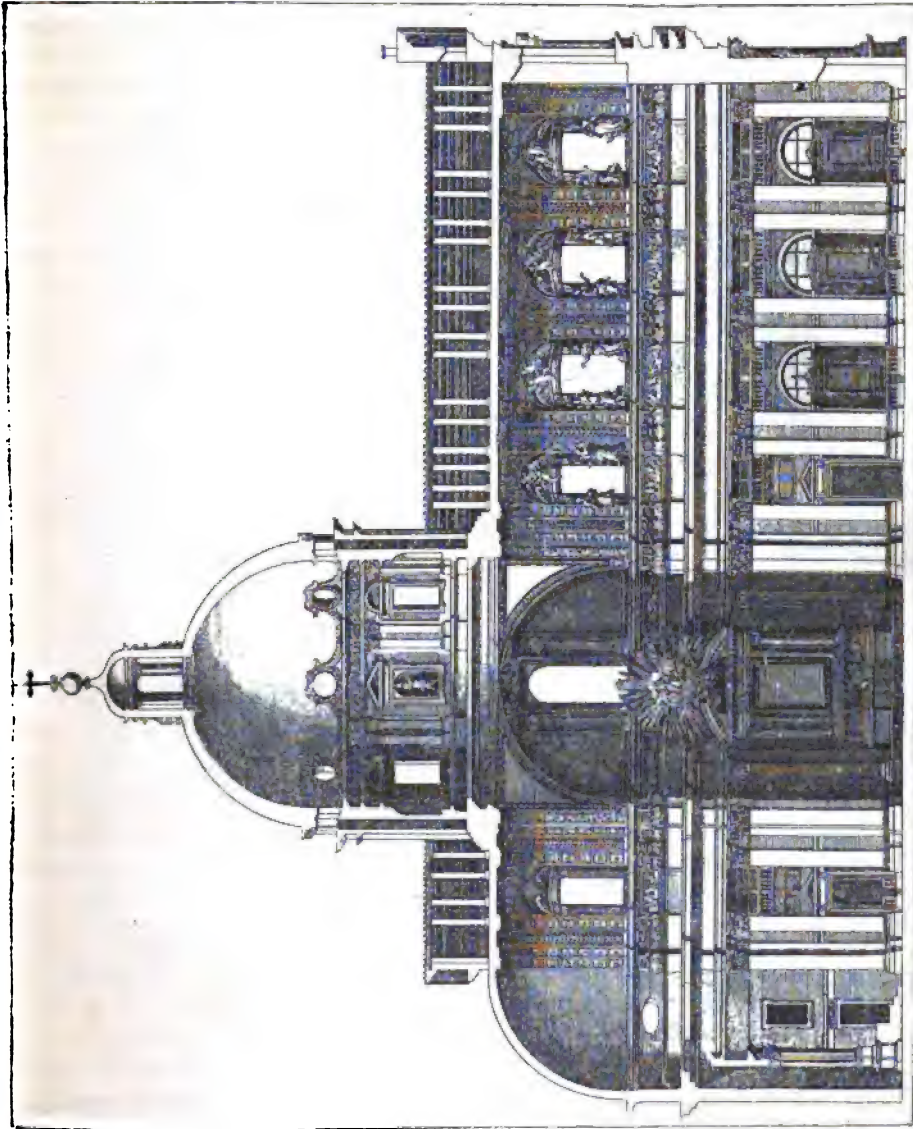


Fig. 24. Il Gesù zu Rom, Längsschnitt.

nach einer Zerstörung durch ein Erdbeben unter Veränderung der Fassade fast ganz restaurirt.

Aehnlich schlicht war der Gefü, und eben darum zweifellos ein eminent verdienstvolles Werk, eine bedeutende künstlerische That.

Selbst derjenige Beschauer der Kirche, dem reicher Schmuck und keck barocke Dekoration, die, wie wir sahen, in diesem Falle dem Vignola sicher nicht zur Last fallen, alsbald die Zornadern schwellen und den Sinn für ruhige Würdigung verschließen machen, wird sich der Wirkung des mächtigen Schiffes, der leicht und graziös schwebenden Kuppel, der über die thatfächlichen Dimensionen hinaus bedeutenden Raum-entfaltung nicht entziehen können. Aber es ist doch die Frage aufzuwerfen, welche Gründe wohl die unbedingte Bevorzugung von Vignola's Kirchen-Baufystem durch die folgende Architektengeneration erklären.

Das Streben nach Durchbildung des Centralbaues war mit Michelangelo's großem Werke so gut wie abgeschlossen. Zahllos waren die Versuche nach einer glücklichen Lösung gewesen, hier schien das Höchsterreichbare zur Wirklichkeit geworden. Aber es befriedigte immer noch nicht, ja man scheint daran verzweifelt zu sein, eine definitive, völlig harmonische Lösung der Aufgabe zu finden. Meines Erachtens ist sie auch in späterer Zeit nie gefunden worden, denn es giebt keinen großen Centralbau der Spätrenaissance, der auch in seiner Façade allen berechtigten Anforderungen völlig genügte. Auch Michelangelo's Façade, wie wir sie aus einem Gemälde der vatikanischen Bibliothek und aus dem bekannten Modelle kennen, dürfte in der Ausführung mit seiner prahlerischen, in ihrer Einfachheit im Gegensatz zur Kuppel stehenden Säulenhalle, seiner diese wieder erdrückenden Attika, schon wegen des geringen geistigen Zusammenhanges mit dem Baukern nicht die vermuthete Wirkung erreicht haben; auch sie würde auf eine Entfernung von über 100 Meter den ganzen Tambour verdeckt und erst bei einem Abstand von 300 Metern von der Vorderfront der Säulenhalle dem Beschauer die Möglichkeit gegeben haben, einen harmonischen Ueberblick über den ganzen Bau zu gewinnen. Damals aber bestand der heutige Petersplatz und die durch ihn geschaffene ganz exceptionelle Lage der Kirche noch nicht, war mithin die Silhouette der Kuppel nur für die weitere Ferne von maßgebendem Einfluß. Die Gesamtwirkung wäre keine bessere gewesen, als die jetzige Ansicht in der Achse der Querschiffe, zu deren Genuß es ja auch aller Orten am Raume fehlt. Sind aber bei den Centralbauten die Flügel nicht ausgedehnt, so werden dieselben meist durch die Wucht der Kuppel erdrückt. Daher verzichteten die späteren Architekten bald auf das anscheinend unerreichbare Zusammenspiel von Kuppel und Façade. Dazu kam, daß dem katholischen Ritus in seinem Prozessionsgottesdienste das Langhaus angemessener war, daß die Feierlichkeit des Kuppelraumes gehoben wird, wenn vom Eintritt in die Kirche zu dem Mittelpunkt derselben ein größerer Raum zu durchmessen ist, daß die

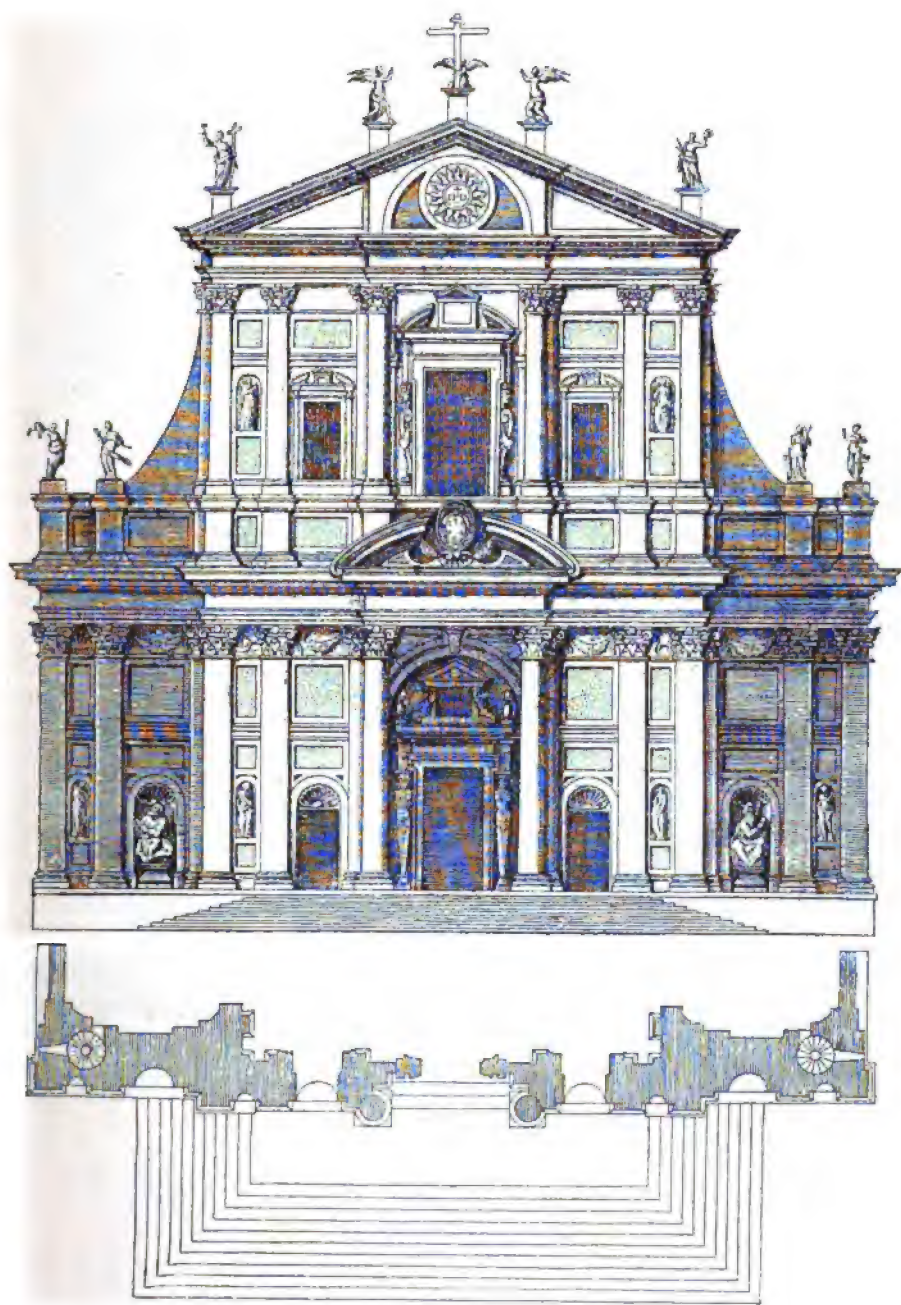


Fig. 25. Il Gesù zu Rom. Vignola's Façaden-Entwurf.

Betrachtung der Kuppel selbst eine gewisse seitliche Entfernung verlangt, die denjenigen, der ihres Gesamteindrucks sich bemächtigen will, bei kurzen Kreuzflügeln zwingt, im Kirchenportal stehen zu bleiben.

All diese mehr praktischen Erwägungen kämpften gegen die am Pantheon stets neu erweckte Begeisterung für den Centralbau, die eine rein künstlerisch-ideelle, in den ritischen Anforderungen nicht bedingte, ja derselben nicht einmal gemäße war. Denn in einem Centralbau gehört der Altar auch in die Mitte der Kirche. Aber die Gebräuche des Katholicismus machten eine solche Centralisirung des Gottesdienstes fast unmöglich. Schon die scharfe Trennung zwischen Laienwelt und Klerus widerspricht derselben. Es ist daher ganz dem Geist der Zeit gemäß, daß man die Gedanken der Centralkirche in dem Moment fallen ließ, als man von der freien Renaissancebegeisterung zur katholischen Strenggläubigkeit überging, als die Wunder des Altares wieder über die Wunder architektonischer Komposition gestellt, die Kirche wieder mehr als Haus für den Gottesdienst und weniger als der Hierarchie geweihter Kunsttempel aufgefaßt wurde.

Auch der Entwurf Vignola's zur Façade des Gefü, den uns *Francesco Villamena* im Stich hinterließ, ist von hoher Bedeutung (Fig. 25). Die Pilasterordnung des Langhauses wiederholt sich an der Façade und erhält zu Seiten des reich verzierten Rundbogenportales durch Dreiviertel Säulen und abgebrochenen Segmentgiebel ein bedeutendes Mittelmotiv. In den Intercolumnen Nischen von verschiedener Größe, einfache Wandfüllung und zwischen den Kapitälern Fruchtschnüre. Die Breite des Schiffes kennzeichnet außen eine entsprechende Vorlage. Ueber dieser eine zweite Ordnung auf Postamenten stehender korinthischer Pilaster und endlich ein in ganzer Breite des Ristalites abschließender, der Dachlinie genau entsprechender Giebel. Die Façade der Seitenkapellen ist in der Höhe der Postamente abgeschlossen. Ein leichter Anschwung vermittelt den Uebergang zu dem völlig dominirenden Mittelbau. Wir werden an den Bauten aus Vignola's Schule zu erkennen haben, welchen Einfluß diese nicht zur Ausführung gelangte Komposition auf die Folgezeit übte.

Noch einige kleinere Bauten des Meisters:

Zunächst die reizende Villa Lante bei Bagnaia ¹⁾ (Fig. 26),

¹⁾ J. Durm. »Die Villa Lante etc.« in Zeitschr. f. bild. Kunst XI, S. 292. Ich finde keinen Grund, warum die von Durm mitgetheilte, jedoch bezweifelte Ansicht, daß der Bau von Vignola stamme, unrichtig sein solle. Die von ihm gegebenen Proben der Architektur bestätigen sie vollständig. Vergl. Percier et Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes, destinés à Rome, 1798.

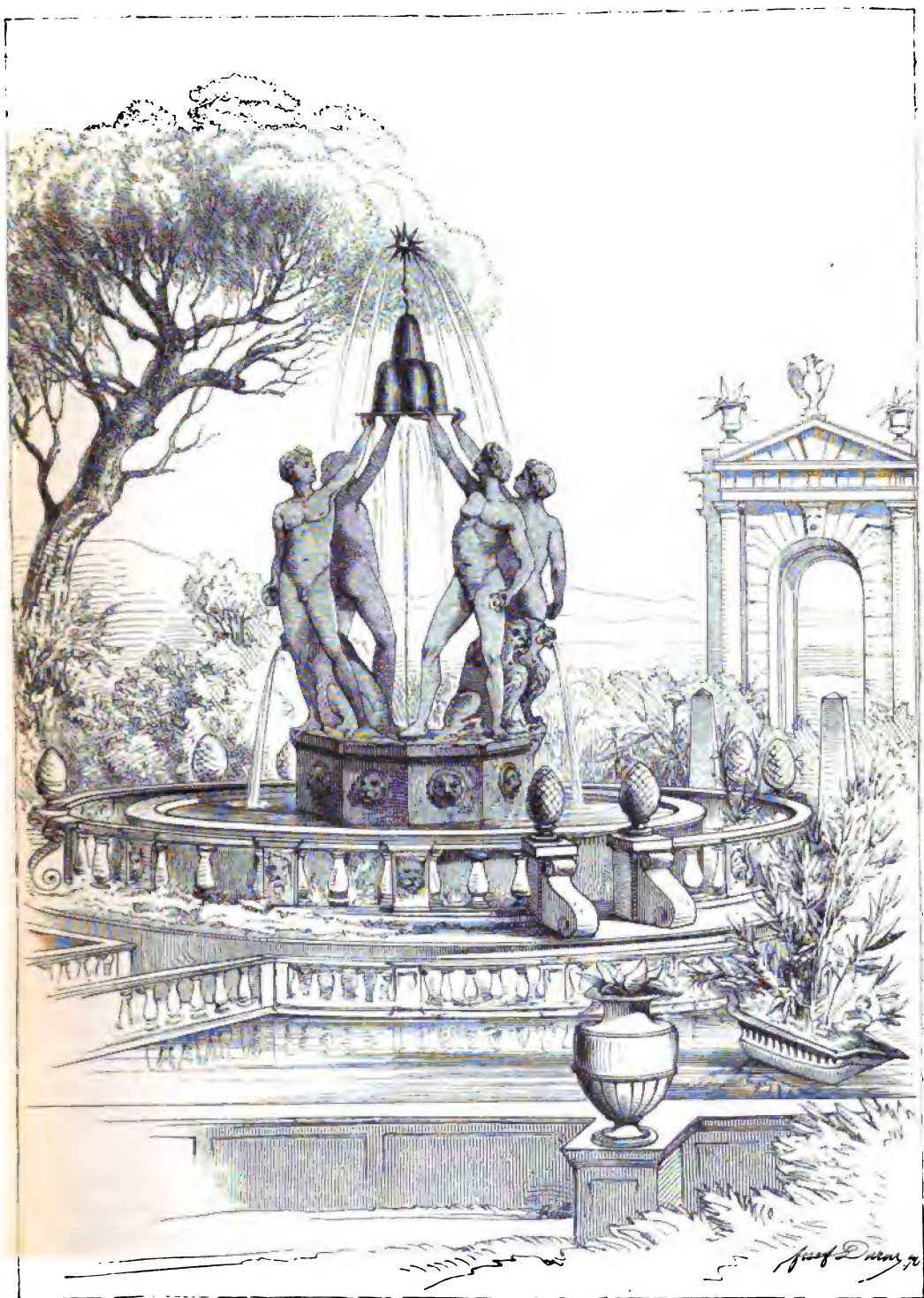


Fig. 26. Gartenanlagen der Villa Lante bei Bagnaia.

welche 1477 begonnen und 1564 vollendet wurde. Reizend an derselben scheinen nach Durm's Schilderung namentlich die Gartenanlagen mit reichem Aufwand an Wasser, Kaskaden und Treppen, Springbrunnen und überströmenden Becken, sowie namentlich das zierliche von Säulenstellungen flankirte Kasino, dessen Façade ein fein gezeichnetes Palladiomotiv bildet.

Ein Nachklang der besten Zeit, im Detail freier der Antike gegenüber als sonst die späteren Bauten, ist die Thüre von S. Lorenzo in Damaso an der Cancelleria zu Rom, in deren graziös profilirtem Deckgesimse und zwar in der geschwungenen Unterlinie der Platte wieder jene Pfeifen auftreten, die an den Frühwerken Vignola's eine bedeutende Rolle spielen.

Trockener und unbedeutender ist die Porta Flaminia, jetzt del Popolo (1561), deren Entwurf bekanntlich, jedoch ohne einleuchtende Berechtigung, Michelangelo zugeschrieben wird, eine toskanische Ordnung mit breit gekuppelten toskanischen Säulen. Die weiteren allgemein sonst als dem Vignola zugehörig bezeichneten Bauten glaube ich übergehen zu dürfen, da die Anhaltspunkte dafür, daß sie wirklich fein Werk sind, als zu unsicher erscheinen. An dem Palazzo di Firenze gehört ihm wohl nur der vornehme Hof und auch dieser infolge späterer, etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammender Veränderungen nur zum Theile an.

Der einflußreichste Schüler Vignola's wurde *Giacomo della Porta* (geb. zu Mailand 1541, † zu Rom 1604).

Ein frühes Werk, die 1564 vollendete Façade der 1549 begonnenen Kirche St. Caterina de' Funari zu Rom (Fig. 27) zeigt ihn noch ganz in der strengerem antikisirenden Schulrichtung seines Meisters. Sowohl die klare und lebendig bewegte Gliederung, die trefflichen Verhältnisse und wirkungsvolle Durchbildung als auch die dekorative Auffassung des in zwei Ordnungen über einander angebrachten korinthischen Pilaster-systemes sind Zeugnisse für die Verwandtschaft mit dessen Façadenentwurf für den Gesù. Die ein wenig zurückliegende, mit einer korrekt gezeichneten korinthischen Ordnung mit Giebel umrahmte Thüre hat zur Seite je drei Pilaster, zwischen denen Felder und Nischen, von Kapitäl zu Kapitäl aber Blumengehänge angeordnet sind. Fast genau daselbe Motiv wiederholt sich, hier jedoch mit nur zwei Pilastern, im später vollendeten Obergeschoß zu Seiten des mittleren, von einem streng gezeichneten Rahmenwerk umgebenen, runden Schiffensters, während steile und schlichte Voluten den mäßigen Breitenunterschied zwischen

beiden Stockwerken ausgleichen. Der Giebel ist streng und einfach, überragt von vier Kandelabern und dem mittleren Kreuz. Die prächtige Ausführung in Haufstein giebt dem zierlichen Bau noch einen besondern Reiz, während der Thurm leider unvollendet blieb. Gleichzeitig entstand nach von *Michelangelo* geschaffenen Plänen die Capella Sforza in St. Maria Maggiore (1560—1564). In den Diagonalen des quadratischen Hauptraumes sind übereck Säulen gestellt, welche die drei Altarräume umrahmen. Merkwürdig ist das Auftreten von Fenstern mit schräg gestellten Gewänden, wie ich sie sonst in Rom nur aus der Zeit nach 1630 kenne. Die Capella Gregoriana im St.

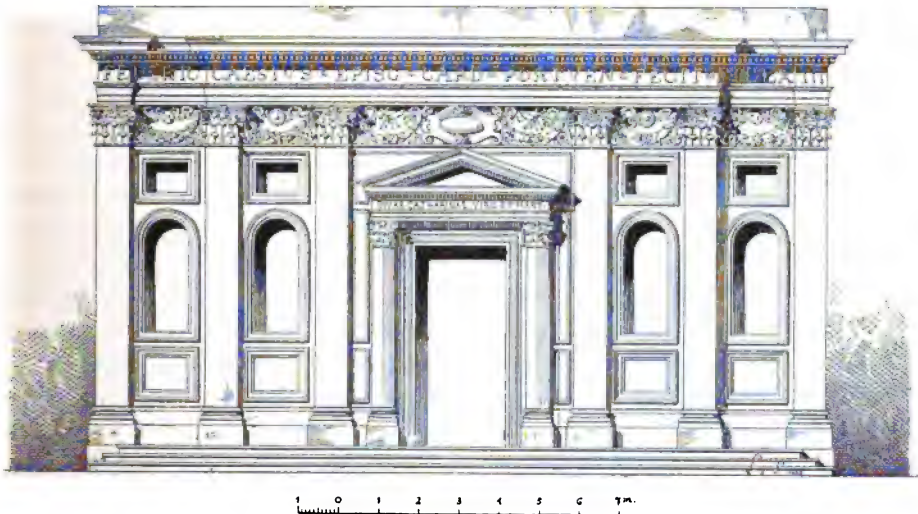


Fig. 27. St. Caterina de' Funari zu Rom. Unteres Stockwerk der Façade

Peter sei weiterhin noch als auf gleiche Weise wie diejenigen der Sforza entstanden erwähnt.

Wir hören in der Folgezeit bis nach Vignola's Tod (1573) nichts von einer Thätigkeit Porta's in Rom. Er scheint in dieser Zeit in Genua sich aufgehalten zu haben; denn nach Aleffi's Abgang, welcher etwa 1565 erfolgt sein mag, wurde der Ausbau der wohl schon viel früher begonnenen Kirche St. Annunziata durch Porta in Gemeinschaft mit einem Schüler des Taddeo Carlone, dem *Domenico Scorticone* bewirkt. Diese Kirche, einem Minoritenorden gehörig, wurde nach und nach durch die Familie der Lommelini ausgeschmückt, bis mit der Eroberung der korallenreichen Insel Tabarca durch die Türken (1741) der Quell des Reichthumes für das große Handelshaus versiegt. Die ursprüngliche Gestaltung derselben, wie sie zu Anfang des

17. Jahrhunderts bestand resp. geplant war, giebt uns Rubens in seinem Werke über die Paläste Genua's, welches später näher zu betrachten fein wird. Wir sehen einen Bau, welcher dem Vorbilde von S. Lorenzo in Florenz nachgeschaffen scheint, ein lateinisches Kreuz mit drei kurzen Schenkeln, einer Halbkreisapsis und einem durch je vier freistehende Säulen in drei Schiffe getrennten Langhaufe. An der Ostseite der Querschiffe befinden sich je zwei quadratische Kapellen, je fünf ebenfolche an den Seitenschiffen. Die staunenswerth reiche Dekoration, der Ausbau der Vierung zur Kuppel, der Querschiff-Kapellen zu je einer größeren, sowie die Verlängerung des Langhauses um eine Arkade, ja sogar die Kapitäle der Prachtsäulen, und diese in ihre heutige Form selbst —, all der sich jetzt dem Beschauer aufdrängende Prunk gehört einer späteren Periode an, und zwar die schon etwas schwer barocken, glänzend vergoldeten Kartuschen der Langhausdecke dem *Giovanni* und *Giambattista Carloni*, Meistern, welche etwa 1610—1630 blühten. Die Malerei dürfte erst im 18. Jahrhundert vollendet worden sein. Die Fassade wurde nicht in alter Weise ausgeführt; wir besitzen jedoch durch Rubens eine Abbildung des Projektes, wieder einer zweigeschoßigen Anlage, deren verkröpfte und gekuppelte korinthische Pilasterpaare je eine Nische einschließen. Das Obergeschoß ist der Anlage des Langhauses entsprechend schmal, schlichte Anläufe vermitteln den Uebergang zu den breiten, an den Ecken durch zwei hohe Obeliskten markirten Flügeln. Das Detail ist etwas reicher und fortgeschrittener als an dem Jugendwerke Porta's in Rom.

Dort tritt er erst wieder nachweisbar nach Vignola's Tod (1573) auf und zwar im Dienst der Jesuiten, deren Hauptkirche il Gesù er nach theilweise verändertem Plane (1575) vollendete. Von ihm ist zunächst das mächtige, prachtvoll raumschließende Tonnengewölbe, so wenig wie zu Genua aber auch hier die barocke Dekoration desselben. Denn das fast die ganze Länge des Hauptschiffes füllende Bild von *Giovanni Battista Gaulei* entstammt, ebenso wie die wohl meist dem *Pietro da Cortona* und seiner Schule angehörigen Stuckverzierungen, erst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Das große Hauptwerk des Porta ist jedoch die Vollendung der Kuppel von St. Peter (1588—1590) (Fig. 28). Michelangelo hatte, wie gleichzeitige Stiche (von 1566) erweisen, den Tambour bis zum Fries des Kranzgesimses vollendet. Wie weit damals der Ausbau des Innern gediehen war, ist aus jenen Blättern nicht ersichtlich. Wohl aber spricht der Bau selbst eine recht vernehmliche Sprache. Denn unverkennbar zeigt sich in den Profilen der oberen Theile der Kuppel eine andere Hand als in den nachweisbar michelangelesken. Während der

ältere Künstler in schrägen Platten, tiefen Unterschnidungen, originellen Bildungen die Mittel sucht, um die mächtigen Formen zu beleben und den Gefimfen eine energischere Schattenwirkung zu geben, zeigt Porta



Fig. 28. St. Peter zu Rom. Die Hauptkuppel.

die volle Strenge der Schule Vignola's. An diesen Merkmalen erkennt man leicht, daß der jüngere Meister im Innern oberhalb des großen Kuppelkranzgefimfes und am Aeüßeren oberhalb des Tambours zu schalten anfang. Die Wölbung der Kuppel ist ganz fein Werk.

Hat sich Porta also hinsichtlich der Profile von dem ersten Projekte entfernt, so scheint die Frage berechtigt, ob nicht er, wie zumeist angenommen wird, die berühmte Linie der Kuppel, jene so lange es Kuppelbauten geben wird, durch ihre Schönheit maßgebende Silhouette gezeichnet habe.

Leider liegt bis heute noch keine völlig zuverlässige Aufmessung des mächtigen Werkes vor. Die besten sind diejenigen von Ferrabosco, Carlo Fontana und Letarouilly. Aber dieselben weichen sehr beträchtlich von einander ab. Mehr noch differieren die Aufnahmen des berühmten von Michelangelo gefertigten Modelles, die wir von Cesare Castelli (bei Gotti) und von Letarouilly besitzen. Herr Architekt Fr. Otto Schulze hatte die Güte, dieselben nochmals einer Revision zu unterziehen.

Ich stehe nicht an, die von ihm gefundenen Resultate als die zuverlässigsten zu bezeichnen. Nachstehende Tabelle soll das Verhältniß der Höhe zum Halbmesser der Kuppel angeben, und zwar ist die erstere gemessen zwischen Oberkante des letzten horizontalen Gliedes über der Tambourattika und Oberkante des Umganges um die Laterne, letztere in der Höhe jenes erstbezeichneten Horizontalgliedes.

Verhältniß von Höhe zu Halbmesser.	Im Modell			In der Ausführung		
	nach Castelli	nach Letarouilly	nach Schulze	nach Ferrabosco	nach Fontana	nach Letarouilly
	1 : 0,89	1 : 1,13	1 : 0,96	1 : 0,93	1 : 0,85	1 : 0,90

Es dürfte demnach Letarouilly als hinsichtlich des Modelles ganz unzuverlässig auszuschneiden sein und ergäbe sich mithin das Factum, daß schon das Modell eine leicht über den Halbkreis gestreckte Kuppel aufweist. Ist nun bei Letarouilly der Halbmesser derselben richtig mit 25 m angegeben, so würde die Kuppel nach der Modellaufnahme Schulze's eine Höhe von ca. 26,1 erlangt, mithin sich wenig von der Kreislinie entfernt haben. Nach den Aufmessungen Fontana's beträgt jedoch die Höhe 29,4 und nach jener Letarouilly's 27,9 m. Es ist mithin wohl ohne Zweifel, daß Porta der Linie den höheren sphärischen Schwung gab oder doch diesen kräftiger betonte, wie Michelangelo.

Ist aber Porta der Meister, der die Kuppel von St. Peter in der Form schuf, wie wir sie heute bewundern, hat er es verstanden, Michelangelo's Gedanken schöpferisch aufzunehmen und sogar mit so staunenswertem Erfolge zu verbessern, so verdient er durch diese eine

künstlerische That, daß sein Name unter die Größten im Gebiete der Baukunst versetzt werde. Daß es aber in Porta's Tendenz lag, der Kuppel schlankere Form zu geben, beweist die Umgestaltung der halbkugeligen Form der michelangelesken Innenschale derselben in eine sphärische.

Fast gleichzeitig mit diesem großen Werke entstand der hochbedeutende Bau der *Sapienza* (begonnen 1575), der Universität von Rom (Fig. 29). Angeblich ist derselbe von

Michelangelo entworfen. Schwerlich aber wird sich irgend ein Theil des Baues auf diesen Meister zurückführen lassen. Kein Detail erinnert an seine sonstigen Werke. Der Bau ist, bis auf die Kapelle S. Ivo, den nördlichen Abschluß des Hofes und das dritte Stockwerk desselben als Werke des *Borromini*, so aus einem Geiste, daß es schwer fällt, ihm sich als von zwei ihrem Wesen nach so verschiedenen Künstlern in voller Uebereinstimmung geschaffen zu denken, wie sie der nach selbständigen Formen ringende Michelangelo und der streng vitruvianisch regelrecht schaffende Porta sind. Der schöne wuchtig-ernste Pfeilerhof ist vielmehr eine in der Grundauffassung wie in den meisten Details getreue Nachbildung desjenigen in Ammannati's *Collegio Romano*. Nur sind hier toscanische und jonische

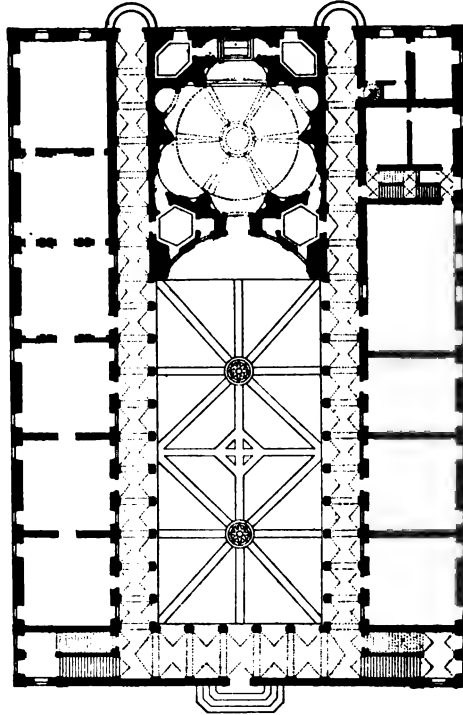


Fig. 29. Sapienza und S. Ivo zu Rom, Grundriss.

Pilaster gewählt, von welchen die oberen auf dort fehlenden Postamenten stehen. Pikant ist die Ecklösung an den Langseiten, bei welchen ein gerader Sturz über die Kämpfer an Stelle der Bogen so gelegt ist, daß über denselben für eine rechtwinklige Öffnung und für ein Ornament Raum gebildet wird. Vor dem Vorbilde zeichnet sich der Hof aber durch seine Dimensionen, 11 : 5 Achsen, aus.

Die Fassade bietet wenig Bemerkenswerthes: in enger Straße gelegen, bildet sie eigentlich nur eine Blendwand an den Arkaden, die durch Ortsteine an den Ecken gegliedert, von wohlgeformten Fenstern

unterbrochen, dem römischen Palaſtschema, wie es Antonio da San Gallo ausgebildet hatte, faſt in allen Theilen entſpricht. Trefflich iſt die klare Diſpoſition der Lehrfäle, welche in zwei Fluchten längs der Seitenfaçaden liegen. Ihre Erleuchtung iſt jedoch eine relativ ſpärliche, merkwürdiger Weiſe durch an die Ecken herangerückte Fenſter, ſo daß in der Mitte der Säle die Umfaſſungsmauer breite Pfeiler bildet. Auch anderwärts kann man die Vorliebe der Italiener für dieſe Art der Lichtzuführung beobachten, ſo am Hauſe des Palladio in Vicenza und an den meiſten Venetianer Paläſten, wo ſie nicht gerade in erfreulicher Weiſe beſtimmend für die Façadengestaltung wirkt.

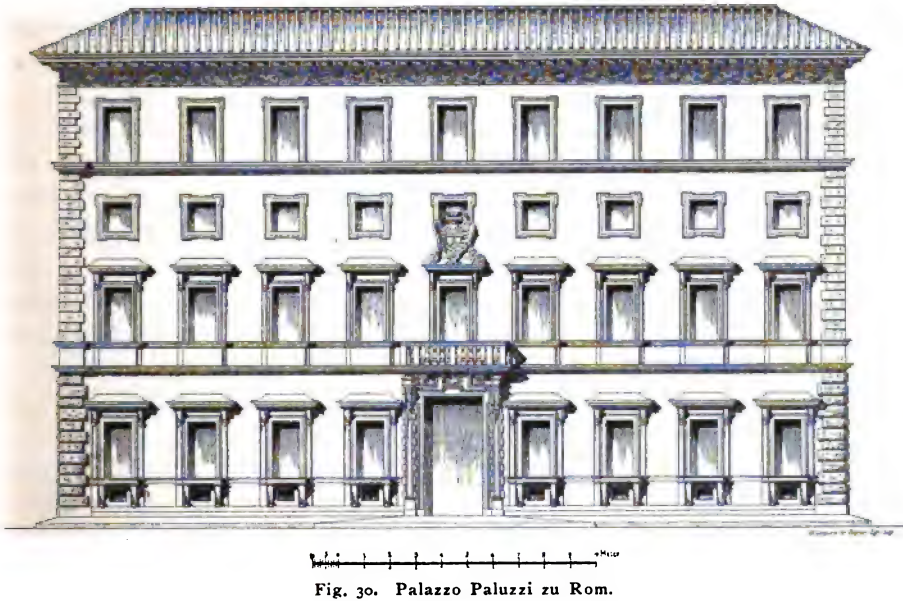
Als Vignola's Nachfolger dürfte Porta auch die meiſt dem Erſteren zugeſchriebene, aber laut Inſchrift erſt 1589 entſtandene Loggia an der gegen die Strada Giulia gerichteten Façade des Palazzo Farnese geſchaffen oder doch vollendet haben. Dieſelbe durchbricht die einfach ernſte Zeichnung der Façade mit je drei Arkadenöffnungen, zwiſchen in den unteren Geſchoſſen einfachen, im oberen verkröpften Pilaſtern in der bekannten Anordnung über einander. Seitlich begrenzt eine engere durch Niſche und Relieftafel gegliederte Interkolumne die Loggia gegen die geſchloſſenen Flügelbauten. Das korrekte aber wenig individuelle Detail, die zierliche Bildung des Hauptgeſimſes, die Geſtaltung des Obergeſchoſſes weiſen ſtark auf Vignola hin, von dem wohl der Entwurf ſtammen dürfte, nach welchem Porta das Werk aufführte; dieſes, an ſich edel und ſchön komponirt, verdient nur neben der herben Größe der Architektur der Sangallo und Michelangelo die Herabwürdigungen, denen es meiſt ausgeſetzt iſt.

In den Palaſtfaçaden folgt Porta dem römischen Principe, keine Ordnungen anzuwenden, die Ecken mit Ortſteinen zu verſehen und die Hauptgeſimslinien und in den Hauptgeſchoſſen auch die Sohlbänke in ungebrochener Ruhe durch die Fronten durchzuführen, mithin einzig durch die Verhältniſſe, durch kräftige Ausbildung der Fenſterarchitektur und durch das Profil namentlich des Hauptgeſimſes zu wirken.

Ein reines Beiſpiel dieſer Art iſt der Palazzo Paluzzi (piazza Campitelli) (Fig. 30). Er iſt dreigeſchoſſig, hat aber über dem mittleren Stockwerk ein durch quadratiſche Fenſter äußerlich zum Ausdruck kommendes Mezzanin. Die Gewände ſind ganz einfach, nur in den Untergeſchoſſen mit geraden Verdachungen verſehen, das Portal iſt von *Girolamo Rainaldi* ſpäter eingeſetzt, der Fries des Hauptgeſimſes mit den Zeichen des Paluzziſchen Wappens nach Vorbild des Farnese geſchmückt.

Aehnlich in der Hauptvertheilung der Maſſen iſt der Palazzo Chigi (1562?) an der Piazza Colonna, von dem wohl nur die Façade noch Porta's Hand erkennen läßt; und auch hier zeigen die reichen

Fenster des Hauptgeschosses mit ihren wechselnden Giebelverdachungen, die auf je zwei vorspringenden und auf zwei seitlich in der Mauerflucht liegenden Consolen ruhen, schon eine belebtere derbere Formensprache. Beachtenswerth ist die unregelmäßige Vertheilung der Fenster, die zwar gegen die Mitte sich zusammendrängen, jedoch dem Achsenfenster breite Seitenpfeiler lassen, so daß eine interessante Steigerung der Wirkung desselben erzielt wird. — Hierher gehört auch der unvollendete Palazzo Serlupi, bei welchem das geschilderte Fenstermotiv eine weitere Ausbildung und namentlich im Obergeschoß bereits gesuchte Formen erhält; weiter ein trefflich komponirter Palazzo d'Este, den ich ausschließlich aus der Reproduktion in Falda's Stichen kenne.



Gleich umfangreich war Porta's Thätigkeit im Kirchenbau. An der Façade der Kirche St. Madonna de' Monti (1579) zeigt sich kein wesentlicher Fortschritt gegen die Jugendarbeiten des Künstlers: wieder in zwei Stockwerken Pilafterreihen, Portal mit stattlichem Fenster in der Axe, Nischen in den Seiteninterkolumnen, steile Anschwünge. Jedoch bekundet sich das Bestreben, die Pilafter zu Gruppen zusammenzufassen und so energische vertikale Theilungen, Rücklagen und eine kräftige Schattenwirkung in die Façade zu bringen. Der Grundriß richtet sich schon nach dem Gefü: breites Mittelschiff mit je drei Seitenkapellen zwischen korinthischen Pilaftern, eine zierlich gegliederte Kuppel über der quadratischen Vierung, an die sich eine halbkreis-

förmige Apsis und kurze Querschiff Flügel legen. Reich und elegant ist die Ausbildung des Kappengewölbes über Schiff und Chor.

Weitaus wichtiger ist der Bau von S. Luigi de' Francesi (— 1589) (Fig. 31). Das Innere, eine dreischiffige Pfeilerbasilika in schwerer jonischer Ordnung mit je 5 rechtwinkligen Kapellen gehört einer älteren Periode, der an das Mittelschiff anstoßende Kuppelbau dagegen wohl ganz der Mitte des 18. Jahrhunderts an, wie auch die gesammte Dekoration, welche *Antoine Derizet* (1738 oder 1750?) im Geist der damaligen Pariser Kunst schuf. Von Porta stammt nur die Façade, welche weit mehr Beachtung verdient, als sie sich derselben bisher zuwendete, zumal wohl zu berücksichtigen ist, daß sie seit langer Zeit die erste wirklich aufgeführte große Kirchenfront in Rom war, denn noch lag sowohl diejenige von St. Peter, als vom Gesù und S. Giovanni de' Fiorentini unfertig. Obgleich am allerdings durch Anbauten ganz versteckten Langhausbau Hauptschiff und Seitenschiff mit Sattel und Walmdach überdeckt waren, stellte der Künstler als Façade nach dem Vorbild von St. Maria dell'Anima eine mächtige Wand vor die Westendung des Langhauses, die durch ein Gurtgesims in zwei fast gleichwerthige Stockwerke getheilt und über dem Hauptgesimse mit breitem Giebel bekrönt wurde. Letzterer überragt den First des Langhausdaches fast um die Hälfte von dessen Höhe. Den einzigen Zusammenhang mit dem Innern bildet die vertikale Theilung durch den Arkaden des Langhauses und den Umfassungswänden entsprechende, die Gesimse in Kröpfen überfchneidende toskanisch korinthische Pilafterbündel, die nach Art derjenigen des oberen Hofgeschosses im Palazzo Farnese angeordnet sind. Die Interkolumnen wurden thunlichst der Innenkonstruktion entsprechend decorirt: im Parterre das stattliche jonische Portal, seitlich Blendbogen, die den Schiffen entsprechen, abermals mit Thüren; das Oberlichtfenster in der Achse, gleichfalls mit jonischer Umrahmung, ist so hoch gerückt, daß es fast den letzten Centimeter der Scheitelhöhe des Gewölbes ausnutzt. Die übrig bleibenden 6 Felder sind schlecht und recht mit Blendbogen und Nischen, verschieden umrahmten Tafeln verziert, denen man den Mangel innerer Begründung nur allzu deutlich ansieht. Dabei sind jedoch die zahlreichen Verkröpfungen und Vorprünge noch bescheiden, im Profil scharf und straff gezeichnet, von stets korrekter doch wenig entschiedener Detaillirung. Diese bewirkt, daß trotz des formalen Aufwandes die Façade kein richtiges Relief hat, fast wie ein mit geschickter Vertheilung von Licht und Schatten gemusterter Vorhang wirkt.

Jedenfalls hat der Einfluß dieser Façade auf den Kirchenbau der Folgezeit sehr schädlich gewirkt. Denn sie ist eines der ersten jener später so zahlreichen Werke, die den Schein erwecken sollen, als sei

der hinter ihnen versteckte Bau größer wie er es wirklich ist, die mit hin eine vom Nutzbau völlig getrennte, nur dekorativen Zwecken dienende Existenz führen. Daß Porta hierbei für gut befand, die Höhe

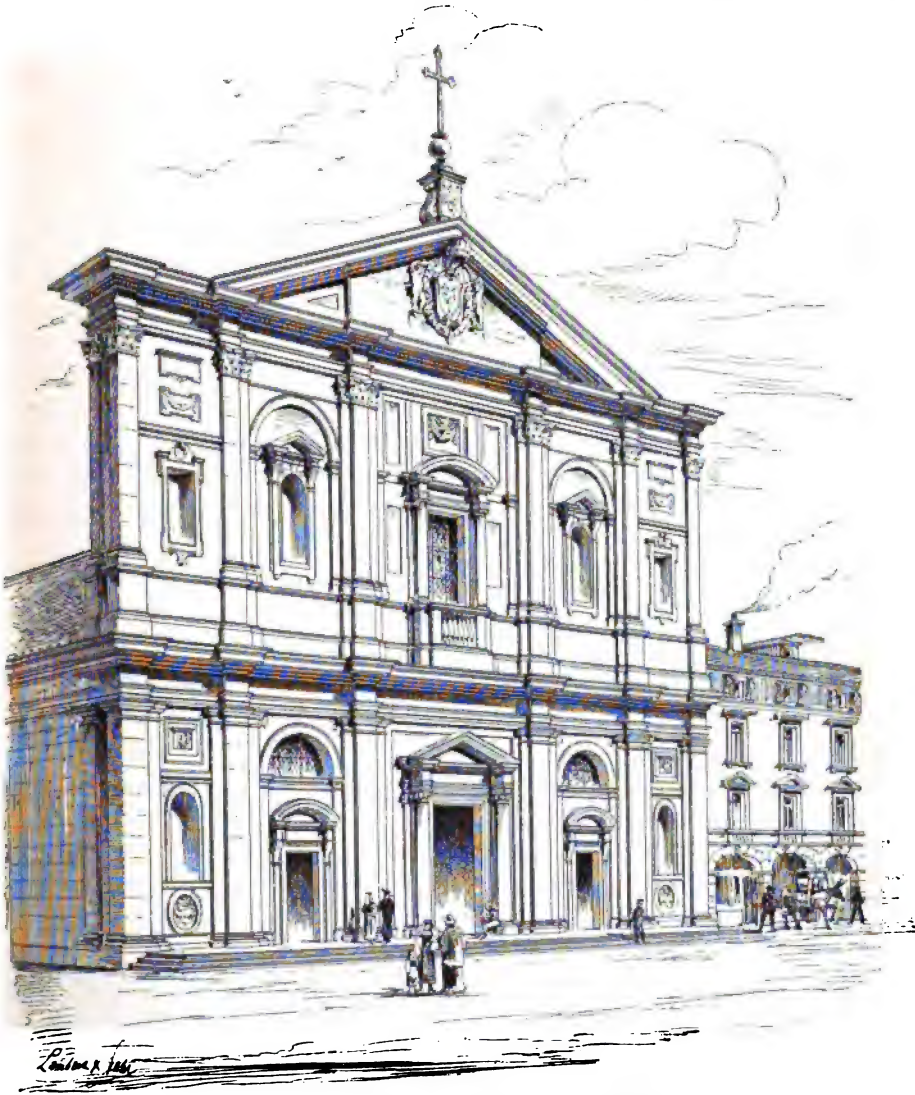


Fig. 31. S. Luigi de' Francesi zu Rom. Façade.

der Seitenkapelle und die Lage des Kranzgesimses derselben für den Hauptgurt der Façade entscheidend zu machen, ist ein Zugeständniß gegen die innere Struktur, welches Vignola schon bei seinen Entwürfen zu S. Petronio und zur Jefuitenkirche in Rom und das für die Folge

faßt zur Regel wurde, namentlich wenn auch die Seitenansicht der Kirche eine entsprechende Gestaltung erhielt.

Dies ist bei der Façade des Gefü der Fall, welche die zweite Stufe der Ausbildung von Porta's Kunst bezeichnet (Fig. 32). Den Unterschied mit dem Entwurf des Vignola bildet hauptsächlich die Steigerung in den Höhenverhältnissen durch Einschieben resp. Vergrößern der Postamente unter den Pilastrern. Auch hier bilden die Seitenkapellen resp. die Emporen darüber und die hohe Aufmauerung über dem Tonnengewölbe des Langhauses die Fixpunkte für die die beiden Reihen gekuppelter Pilastrer bekrönenden Gesimse. Die Breite des Schiffes ist wie bei Vignola als Rifalit mit abschließendem Giebel, die durch frei geschwungenen Konfolenanlauf abgeschlossenen Kapellenfronten sind als Rücklager behandelt. Während bei S. Luigi mithin die Unwahrheit der Façade darin besteht, daß sie kleine Innenverhältnisse durch große Motive verdeckt, ist hier zu beklagen, daß vor das großartige Schiff eine zweistöckige Façade gesetzt ist, deren verhältnismäßig kleine Formen dem großen Innern nicht gerecht werden können. Wie viel glücklicher ist die Façade von Leon Battista Alberti's S. Andrea zu Mantua, einer Kirche, von der der Gefü auch in seiner Behandlung des Langhauses Vieles entlehnt hat.

Die Franzosen nennen in der Folge die Façaden ihrer Kirchen „portail“. Das Thor gewinnt eine immer größere Bedeutung, seit die Façade aufhört der Ausdruck der inneren Struktur zu sein und zur glänzenden Reklame für den Bau, zum Schaustück herabsinkt. Auch hierfür finden sich in Porta's Gefü die ersten Ideen. Da über gewisse Verhältnisse hinausgehende Thüren praktisch unbrauchbar sind, erweiterte sich das System der Umrahmungen um dieselben immer mehr, um wenigstens auf diese Weise dem Eingang zur Kirche eine gesteigerte Bedeutung zu schaffen. Die drei eigentlichen Thüren der römischen Jesuitenkirche sind zwischen die Postamente der unteren Pilastrerordnung gezwängt. Aber zu Seiten der Mittelthüre stehen zwei den Pilastrern der unteren Façadenordnung entsprechende Säulen, über denen das vorgekröpfte Gebälk einen Dreiecksgiebel trägt. Ueber die an die Säulen gekuppelten Pilastrer jedoch spannt sich ein Giebel in Stichbogen, jenen umfassend, so daß das Thor dreifach umrahmt erscheint. Bei dem steigenden Reichthum der Formen, bei dem größeren Pathos des Vortrages selbst in untergeordneten Dingen bedarf es eben schon der Wiederholungen eines Gedankens, um demselben Geltung zu verschaffen, erklärt sich das Ineinanderschachteln der beiden Giebel, die Entstehung dieser später viel verwendeten neuen Kunstform. Die Details wie die Profilirungen sind wieder vortrefflich und genauen Stu-



Fig. 32. Il Gesù zu Rom. Façade.

diums würdig. Mit großer Kunst wurden ferner bei der Vielheit der Glieder die Vertikalen und Horizontalen mit einander abgewogen, da-

mit nicht eine Linienrichtung einseitig überwiege. Es war sogar hier wie bei S. Luigi nöthig, die Fluchtmauer des Giebels zu verkröpfen, damit dieser nicht zu schwer laste und unter die seitlichen Konsolenanläufe zwei Postamente über einander zu setzen, damit dieselben nicht die vertikalen Linien zu sehr künstlerisch unterstützen. Mehr und mehr mußte sich die Architektur nach dem Vorbilde der Kunst des Musterzeichners oder des Malers aus der Schule des Caravaggio entwickeln, nicht um des Ausdruckes gewisser Ideen willen, sondern mit Licht und Schatten, mit Linienpiel und Ueberschneidungen nach dekorativen Gesetzen schaffen, in neuen, von den Forderungen eines störrigen Materials und der baulichen Wahrheit sich losagenden Grundrätzen komponiren.

Feinheit und Phantasie in der Komposition bewies Porta auch in den zahlreichen Entwürfen zu kleineren, malerisch-architektonischen Kunstwerken. So namentlich an seinen Brunnen. Schlicht erhebt sich derjenige auf Piazza d'Araceli (1588): Auf runder Schale über ovalem im Vierpaß gebildeten Becken stehen Wasser aus Gefäßen gießende Putten und das Siebenhügelwappen des Papstes, aus dem ein Springbrunnen niederplätschert. Derjenige auf Piazza Navona besteht aus breitem graziös profilirtem Bassin, über dem sich ein Neptun und an den halbkreisförmigen Vorsprüngen wasserpeiende Tritonen erheben. Das Statuarische ist von *Bernini*. Aehnlich, doch etwas unklarer in der Kontur des Beckens war derjenige auf Piazza Colonna, während der auf Piazza della Rotonda, von dem nur das Becken bei einer späteren Umgestaltung durch *Onorio Lunghi* erhalten blieb, das Wasser des Springbrunnens über einen mittleren pilzartigen Körper herabfallen ließ, ein Gedanke, der an denjenigen auf Piazza Giudea und vor St. Maria in Monte weitere Ausbildung erfuhr. Ueberall ist die Konturzeichnung sicher und einfach, das Detail harmonisch und edel, das Wasser geschickt, doch ohne Künstelei verwendet. Die bekannte Fontana delle Tartarughe (1585) (Fig. 33) endlich fügt der balusterartigen, eine runde Schale hochhaltenden Mittelsäule noch an der breiten Basis vier große Muscheln an. In letztere speien Delphine das Wasser. Diese wieder werden von vier von *Taddeo Landini* modellirten Jünglingen in Bronze festgehalten, welche je mit der anderen Hand eine Schildkröte zur Schale hinauf heben, im Grunde jedoch weiter keinen Zweck erfüllen als durch die weiche Grazie ihrer jungen Körper zur schönen Verbindung der Hauptlinien zu dienen und so eine überaus harmonische Vereinigung von Architektur und Plastik zu geben.

Das dekorative Hauptwerk Porta's jedoch und derjenige Bau, in welchem feinem Können nach der malerischen Richtung hin die vollste Freiheit der Entfaltung gewährt wurde, ist die Villa Aldobrandini,

jetzt Borghese bei Frascati (1598—1603),¹⁾ seine letzte Schöpfung. Die höchst malerische Umzäunung des Vorgartens (Fig. 34), die wunderlich barocke Behandlung des Kasinos selbst mit feinen an den Ecken der langen Front aufsteigenden Giebelstücken und dem hohen Dachaufbau in der Mitte überraschen mehr durch ihre Form, als daß sie befriedigen können. Man erkennt, daß im Villenbau der Architekt sich von der ihn bereits hemmenden Regel glaubte frei halten zu können.

Die Gartenanlagen aber, hoch über mächtigen Terrassen und Rampen beginnend, geben ein prächtiges Beispiel des strengeren Stiles jener Zeit

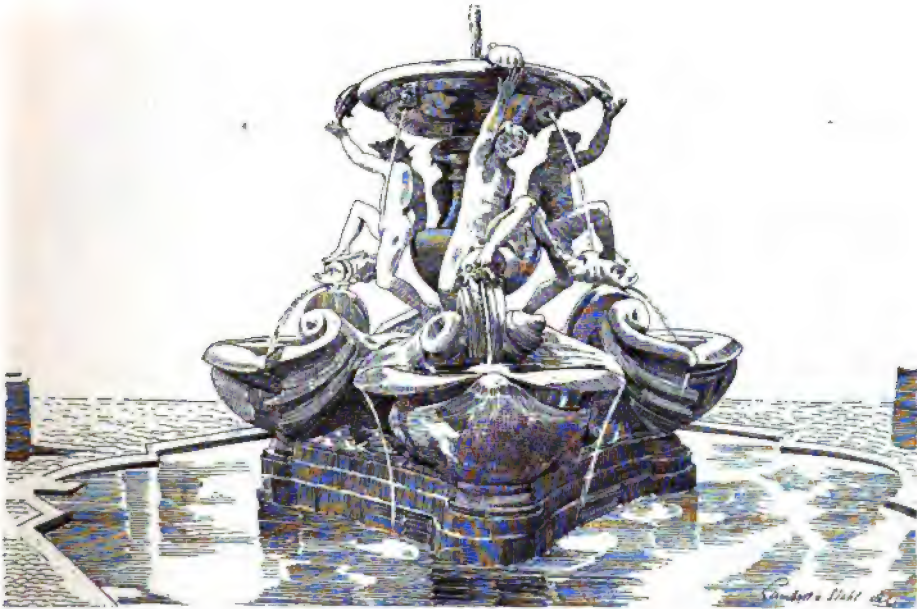


Fig. 33. Fontana Tartarughe zu Rom.

und wurden, wohl durchweg nach Porta's Angaben von *Oratio Olivieri* und unter dem technischen Beistand *Giovanni Fontana's* ausgeführt. Hinter der Villa wurde durch Abgraben des Berges eine breite Terrasse gebildet, die in der Mitte halbkreisförmig zurücktritt. Die Mauerflächen sind aufgelöst in eine reiche von jonischer Pilasterordnung beherrschte Architektur (Fig. 35). Hinter den Flügeln sind offene Arkaden angeordnet, die zu besonderen in den Berg eingebauten Räumen führen. In dem Rundtheile befinden sich drei phantastisch ausgeschmückte Grotten mit Statuengruppen; zu den am Fuß sich hinziehenden Becken stürzen Wasserstrahlen herab. Dazwischen zwei offene Arkaden mit

¹⁾ Vergl. W. C. Tuckermann, die Gartenkunst der ital. Renaissance-Zeit. Berlin 1884.

Statuennischen und in der Mitte aufsprudelnde Springbrunnen. In der Achse erscheint über der Terrasse ein Bassin, zu welchem von der Höhe des Hügels herab in breiten Kaskaden die Wasser sich herab ergießen. Dieselben beginnen mit einem scheinbar aus altem Gemäuer breit vorquellenden Wasserfall, rauschen weiterhin über eine von großen Konfölen und Treppen seitlich eingefasste, durch zwei Statuennischen belebte und mit Muschelwerk gezierte Terrasse, um nochmals über künstlich angeordnetes Felswerk herabschäumend zu der letzten Folge

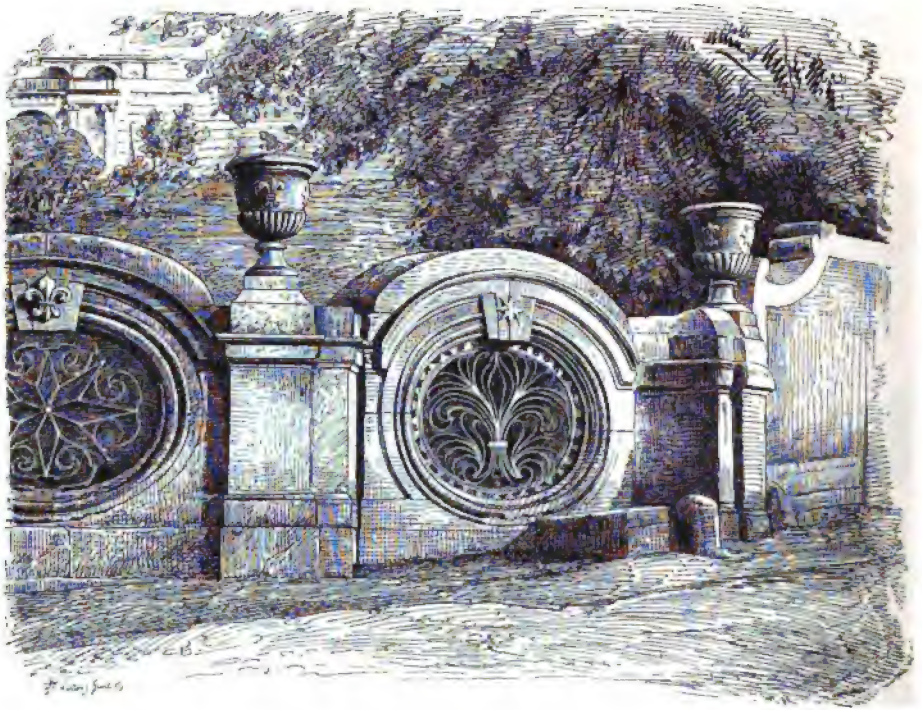


Fig. 34. Von der Villa Aldobrandini bei Frascati.

treppenartiger Kaskaden zu gelangen. Der obere Anfang derselben wird durch zwei umwundene freistehende Säulen markiert, aus deren Kapitäl wieder je ein Springbrunnen hervorschießt. So ist die Natur durch eine den zufälligen Gebilden sich nähernde und daher trefflich vermittelnde Architektur über ein weites Terrain in Beziehung zur Villa gebracht, der Berg architektonisch gegliedert und dem baulichen Gedanken der Anlage eingeordnet, sind die unruhigen Kräfte des Wassers durch die Strenge architektonischer Linien in Fesseln geschlagen und ist dagegen dem dunkel üppigen Laubwerk wie der malerisch grup-

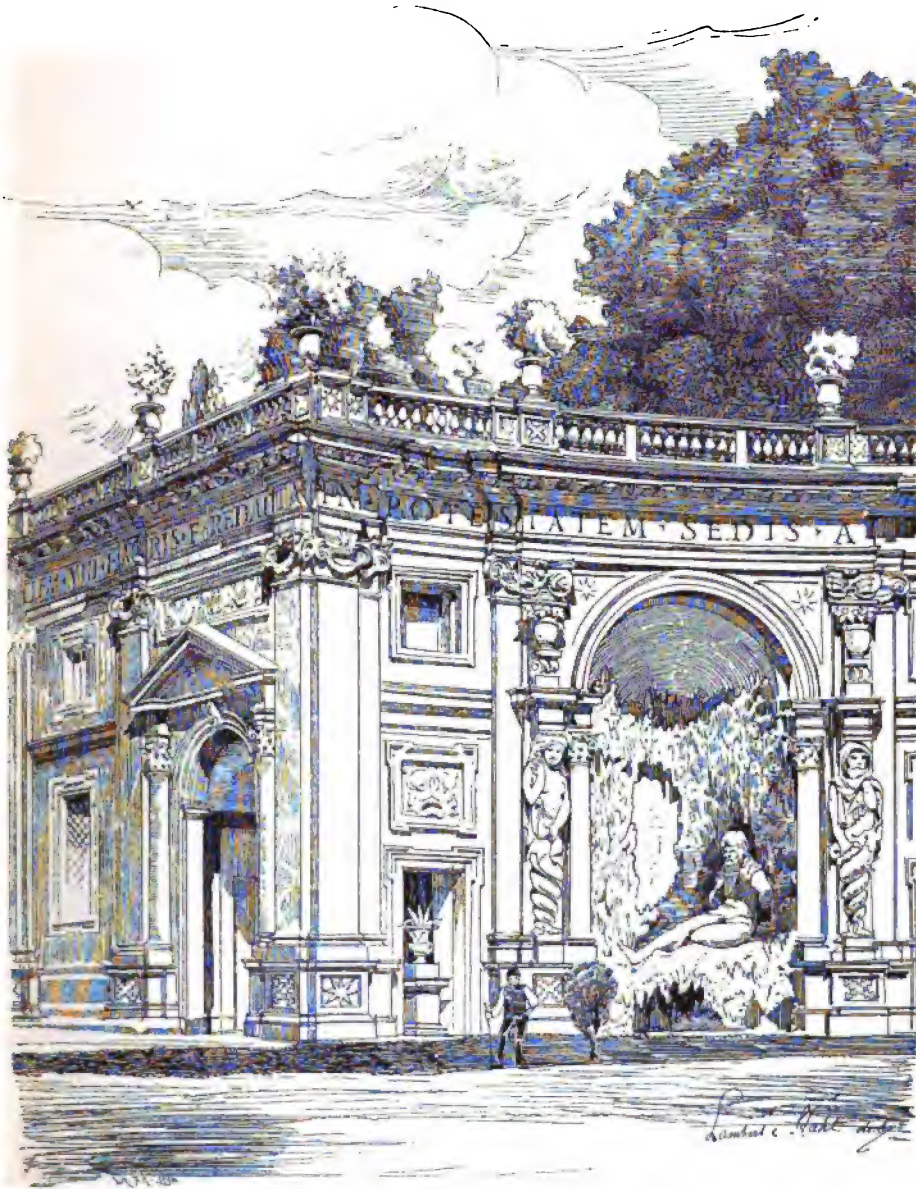


Fig. 35. Teatro der Villa Aldobrandini bei Frascati.

pirten Plastik die Rolle des Vermittlers zwischen der scharfen Theilung der Bauglieder und dem weichen Fluß der Wassersprudel zugewiesen.

Der Umstand, daß Porta für einen Este baute, daß während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Veränderungen an

dem Garten vorgenommen wurden, sowie namentlich auch der Charakter der Architektur lassen vermuthen, daß unser Meister auch an der berühmten Villa d'Este in Tivoli (seit 1549 von *Oratio Olivieri* und *Pirro Ligorio* begonnen) ¹⁾ sich betheiligt habe, einem mächtigen, obgleich an sich nüchternen, weil unvollendeten Bau, der aber durch seine köstliche Lage, die meisterhafte Ausnützung des Terrains zu in hochauftiegender Allee angeordneten Terrassenbauten und Wasserkünsten und durch die zierliche Veranda am Schluß der großen Linie, sowie auch namentlich durch die feierliche Pracht des Pflanzenwuchses zu unvergleichlicher Wirkung gebracht wird.

Das System des Gartens ist das umgekehrte der Villa Aldobrandini. Hier liegt das um einen Arkadenhof gruppierte Kasino auf der Höhe, so daß der am Portal des Gartens in der Hauptachse Eintretende alsbald die ganze Längenausdehnung des Parkes überblickt. (Fig. 36). Der Aufstieg zur Höhe, die theilweise auf von Wasserkünsten zu beiden Seiten begleiteten Treppen geschehen muß, bietet durch die zahlreichen dekorativen Anordnungen und namentlich durch mächtige Querachsmotive immer neue Ueberraschungen. Da ist zunächst im Blumenparterre jener Rundplatz mit den berühmten Cypressen; daran anschließend ein breites Wasserbecken; da ist in der halben Höhe des Aufstieges eine von Arkadenarchitektur umgebene Fontaine und über dieser die „Girandola“, eine zweite Querachse von stattlicher Breite mit mächtigem, von Wasserstrahlen belebtem Schmuckbau an der Berglehne; schließlich den Garten hoch überragend, eine dritte Terrasse mit Treppen und Loggien und als letzter Abschluß der Längsachse der reich verzierte Balkon des Kasinos. Wohl waren die Fülle der zur Verwendung stehenden Mittel an Geld wie an Wasser, die unvergleichliche Pracht der Vegetation, die Anmuth der Gegend für die Schöpfer des Parkes willige Unterlagen bedeutenden Schaffens. Aber ohne ihre Kunst, ohne die weise Vertheilung der Architektur wie der einzelnen Baumgruppen, ohne die köstliche Feinheit der Empfindung für perspektivischen Aufbau wäre Aehnliches selbst unter günstigeren Bedingungen nicht zu erreichen gewesen.

Es ermangelt noch zu erwähnen, daß Porta nach Michelangelo's Plänen das Kapitol vollendete, und zwar sollen die Fenster des ersten Geschosses von ihm entworfen oder doch ausgeführt sein, während *Girolamo Rainaldi* das zweite Geschos und *Martino Lunghi der Jüngere* die Thüren fertigte. Es wird schwer sein nachzuweisen, inwieweit diese auf Falda sich stützenden Angaben berechtigt sind. Michelangelo schritt seiner Zeit so weit voraus, daß er außer Ver-

¹⁾ B. B. Falda und G. G. Roffi, Le fontane del Giardino Estense in Tivoli, Rom.

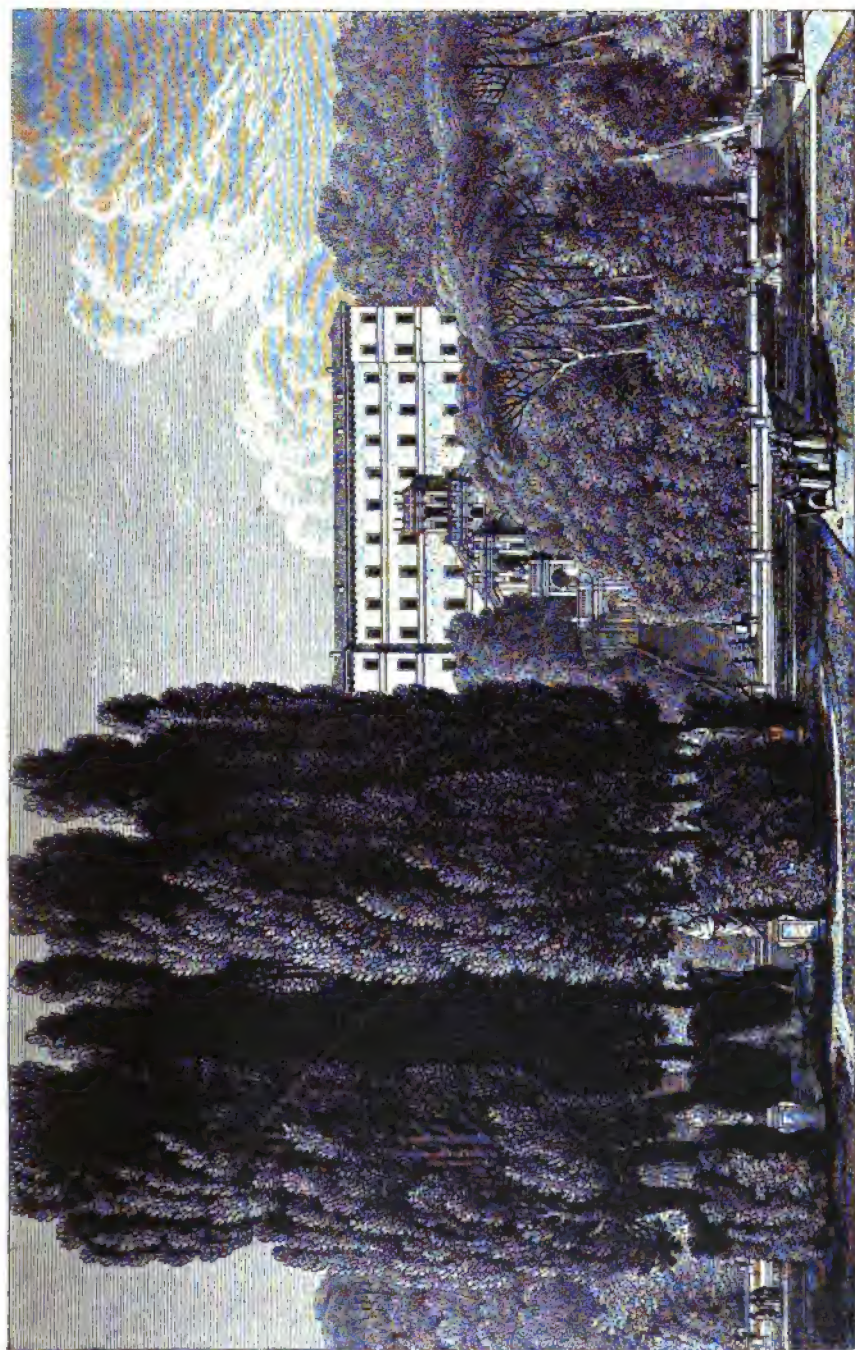


Fig. 36. Villa d'Este zu Tivoli.

gleichung mit den obigen Künstlern steht. Ich möchte Porta einen sehr bescheidenen Antheil zuweisen. Die Abweichungen vom ursprünglichen Plan dürften sich nur auf einige Details am Portal beziehen, die Komposition jedoch die vom großen Meister beabsichtigte sein. Auch die Mittelfenster am Conservatorenpalast und am Museo Capitolino, welche dem *Giacomo del Duca* zugeschrieben werden, hat wohl schwerlich dieser zu so phantastischen Gebilden allem Anschein nach wenig befähigte Künstler allein zu verantworten. Wer einen Blick in das Innere von Michelangelo's St. Maria degli Angeli wirft, wird bald die Motive finden, aus welchen dies Fenster sich zusammensetzt.

Bis an sein Lebensende verleugnet Porta nicht die Schule des Vignola. Das Wesen derselben bestand noch bis ins 17. Jahrhundert in dem strengen Hinweis auf die Antike, auf die Verhältnißlehre, welche der Meister in seinem berühmten Buche niedergelegt hat. Außer an den Werken mehr malerischer Natur wird man bei Porta schwerlich ein durchweg neues Detailmotiv finden. Er begnügte sich mit der Verwendung jener Bauglieder, welche die Antike und welche aus dieser sein Lehrer überliefert hatte. Von Michelangelo's freier Kompositionsart, von seinem Streben, sich über die Antike hinaus selbständig neue Formen zu schaffen, von dessen Widerwillen gegen die Beengung durch Regeln der Proportionen und eine fest vorgezeichnete Formen Sprache findet sich auch in diesem seinem unmittelbaren Nachfolger nur dort eine Spur, wo dieselbe durch die Umgebung gefordert wird: in der dekorativen Gartenarchitektur. Wie so oft in der Geschichte der geistigen Entwicklung folgte auf eine heftig vordrängende Bewegung, hier auf die Renaissance, ein Moment der Ruhe und des Zurückhaltens. Es war die Zeit in der das formale Können, die eigentlichen Anfangsgründe der Architektur erst völlig zur Ausbildung kamen. Die Menge der Ideen und Versuche früherer Jahrhunderte wurde erst zu einem Lehrgebäude verarbeitet, so daß nun ein Suchen nach neuer Anregung aus der Antike auf lange Zeit verschwindet. Jetzt in vollem Besitz dessen, was das 16. Jahrhundert aus derselben Vorbildliches zu ziehen vermochte, verwendete die Architektur von Rom das Gefundene mehr und mehr schematisch, zufrieden des endlich sicher geborgenen Besitzes.

Noch ist es durchaus Renaissance, was die beiden Nachfolger Michelangelo's üben, und auf lange Zeit hinaus beherrscht ihr Beispiel noch Rom, während rings umher das Barock sich des Terrains zu bemächtigen beginnt.

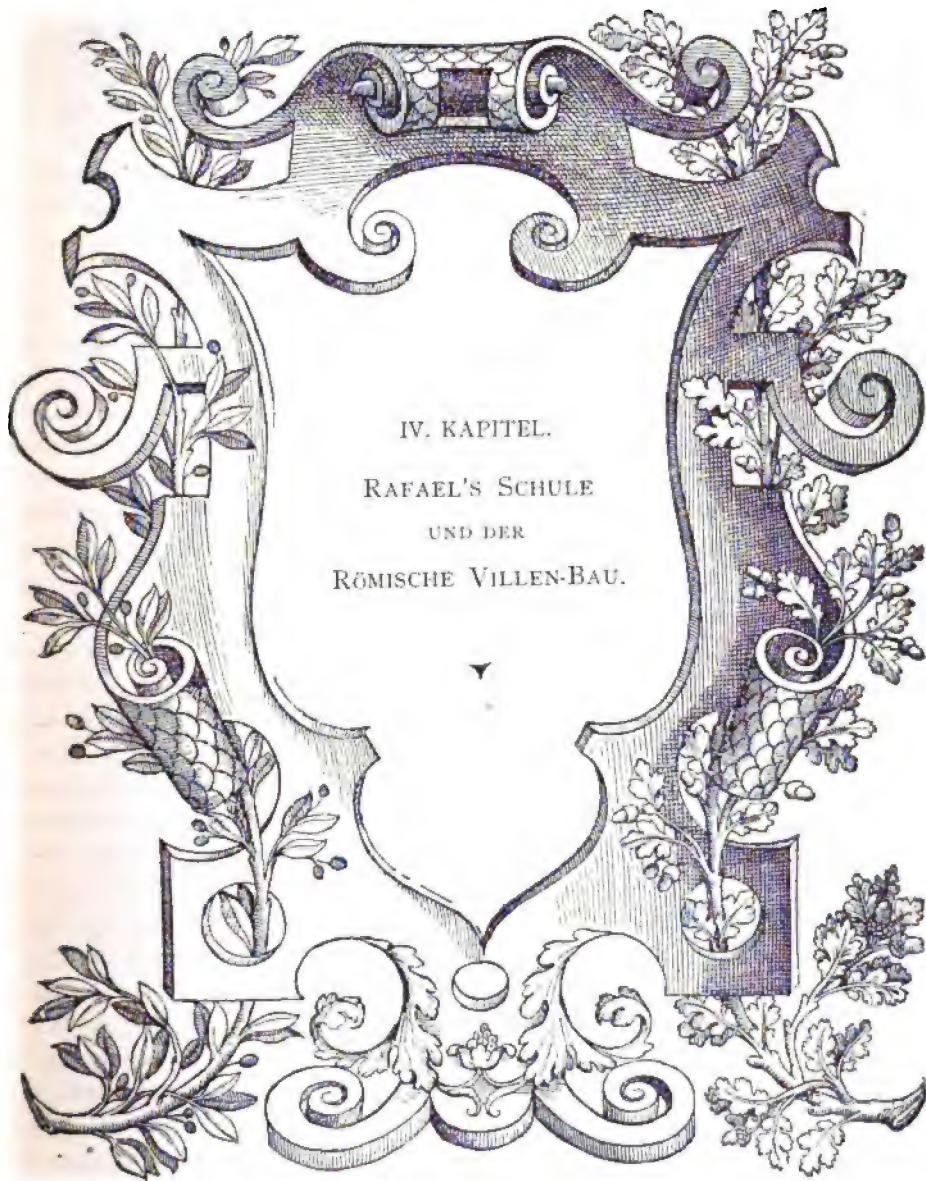


Fig. 37. Vignette von Serlio.



Eine besondere Schule auch in der Architektur spielen diejenigen Meister, welche dem Rafael¹⁾ und über diesen hinaus dessen Lehrer der Baukunst Bramante in bewußtem Gegensatz zu Vignola und Michelangelo folgen.

Seit dem Bau des Palazzo Farnese verschwinden für Rom die Ordnungen schnell ganz aus den Façaden. Die überzeugende Wucht des berühmten michelangelesken Hauptgesimses hatte die folgende Architektengeneration belehrt, daß es unmöglich sei, unter demselben Einzelformen zur Erscheinung zu bringen, welche nur zu den Stockwerken im Verhältniß, doch nicht in direkter Beziehung zu dem bekrönenden, dominirenden Baugliede stehen. Die Palaßfaçade wurde zu einem gedrungenen Körper, den zwar Vertikale gliedern aber nicht theilen. Noch wagte man sich zwar an große, mehrere Stockwerke zusammenfassende Ordnungen nicht heran. Aber mehr und mehr wird durch die Behandlung der Gurtprofile, der Rustika an den Ecken angedeutet, daß das Erdgeschoß der Sockel, die oberen Geschoße der tragende Theil und das Gesims der Gesamtabschluß eines, nur nicht wie bei Palladio durch Pilastrer oder Säulen ausgesprochenen Systemes sei. Um diesen Gedanken scharf und schlagend auszudrücken, vermied man jedes störende Detail. Große ganz unverzierte Flächen, deren Auftreten die römische Gewöhnung an mächtige Verhältnisse begünstigte, verkündeten die Entfaltung des Raumluxus; an Stelle der bescheiden, doch mit spitzem Stift und untrüglicher Sicherheit gezeichneten, zu den Theilen genau eben so sorgsam als zum Ganzen gestimmten Kompositionen Bramante's trat Spärlichkeit und dafür um so derbere Bildung der eigentlich architektonischen Glieder, eine gewisse starre Leblosigkeit.

Ein herber Ernst, eine bei minder fein empfindenden Künstlern oft beleidigend wirkende Größe der Gliederungen bemächtigt sich der Façaden, die nicht mehr den Blick aus der Nähe vertragen, sondern allein für die Fernsicht, für das Zusammenfassen der ganzen Komposition in einen Blick berechnet sind. Die hieraus nothwendige Vernachlässigung der einzelnen Glieder, des anmuthenden Schmuckes, der intimen Reize mußte eine gewisse Reaktion hervorrufen.

¹⁾ H. v. Geymüller, Rafaelo Sanzio, studiato come architetto. Mailand 1884.

Schon Rafael's Bauten erscheinen wie im Festschmucke neben beispielsweise dem Palazzo Farnese, ja selbst neben Peruzzi's Palazzo Massimi. Jedes Stockwerk hat sein individuelles Leben. Das Parterre ist meist in Rustika behandelt, das Hauptgeschoß entweder durch Pilafter belebt oder durch zwischen die Fenster gestellte Nischen, Rahmenwerk, ja durch reichen Skulpturenschmuck, Festons, Medaillons, menschliche Gestalten heiter gegliedert. Die sonnige Frische, welche allen Schöpfungen des göttlichen Urbinaten eigen ist, liegt auch über seinen wenig zahlreichen und meist räumlich nicht hervorragenden Bauten. Die Formen der Antike beherrschte er, ohne sich von ihnen beherrschen zu lassen. Er verwendet sie ganz seinem hohen Geiste gemäß, als ein Werkzeug seines schöpferischen Willens; darum auch nicht ohne eine gewisse, durch das eminente Feingefühl des Meisters vor Mißbildung geschützte Willkür. Er behandelt die Komposition von dekorativen Grundsätzen und emanzipirt sich zwar nicht formell in der Weise von der Antike, wie es Michelangelo that — wie wäre dies auch bei so eifrigem Studium der Ruinen möglich gewesen — aber er ist noch voll der heiteren Freiheit der Frührenaissance. In dem reizenden Hause, welches ihm Bramante nach seinen Zeichnungen in Rom erbaute (1661 demolirt), stellt er Nischen über die toskanischen Halbsäulen des Parterres, die somit nur die Funktion hoher Postamente haben, umgibt er die Fenster je mit einer im Wesentlichen dekorativen, weil von den Gewänden losgetrennten Halbsäulenordnung und überzieht Wandflächen des Obergeschoßes mit Rahmenwerk und zierlichem Relieffschmuck.

Aehnlich war der Palazzo Vidoni in Rom, soweit wir aus seiner jetzigen Verwahrlosung und aus den Stichen des G. J. de Rossi urtheilen können. Auch hier findet sich in noch höherem Grade eine zur monumentalen Strenge anderer römischen Bauten gegensätzliche, freie, malerische Behandlung. Das Parterre trägt eine Rustika in Putz mit allen Bedenklichkeiten einer solchen. Denn nur wo die Rücksicht gegen das Material aufhört, sind Steinschnitte möglich, wie sie hier in den Fensterstürzen vorkommen. Die Fugen sinken zum Werthe eine gewisse Funktion andeutender dekorativer Linien herab. Allerdings scheint (nach Geymüller) die Anlage nicht mehr in alter Form erhalten zu sein. Aber auch in der früheren Gestaltung finden sich Willkürlichkeiten. Ueber dem Hauptgeschoße aber, welches durch eine schön komponirte Reihe gekuppelter toskanischer Halbsäulen gegliedert ist und über dessen trefflichem Gebälk erhebt sich ein drittes Geschoß, an dem sich eine so völlige Rathlosigkeit kund giebt, daß es schwer fällt zu glauben, Rafael habe solches geschaffen.

Nicht Rafael's Bedeutung als Architekt nahe zu treten, ist auf

diese Eigenthümlichkeiten hingewiesen. Der Schöpfer des Palazzo Pandolfini zu Florenz und der Villa Madama zu Rom ist gegen Herabwürdigungen gefeit —, sondern um die merkwürdige Thatfache zu erklären, daß gerade sein Lieblingsfchüler ein erster Vorbote des Barockstiles und zwar in feinen unerfreulichsten Formen geworden ist.

Denn an den kleinen Abweichungen Rafael's von der Strenge der Architektur setzt unmittelbar die architektonische Thätigkeit des *Giulio Pippi* genannt *Giulio Romano* (geb. zu Rom 1498? † zu Mantua 1546) ein. Die römischen Bauten desselben, welche vor seiner Abreise nach Mantua (1523) entstanden, sind nicht von Belang. Der Palazzo Cicciaporci hat die wenigen glücklichen Eigenschaften des Palazzo Vidoni in verstärkter Form, Putzquaderung an dem für Läden eingetheilten Parterre, an Stelle der schönen Halbsäulen trocken gebildete Pilafter, die der statischen Funktion ermangeln. Alle Fenster sind mit mattem Rahmenwerk umgeben, das dritte Geschoß — hier zweifellos acht — durch ebenfolche Rahmen ziemlich willkürlich angeputzt; darüber eine Galerie von Zwergsäulen.

Man vergleiche die nüchterne und unempfundene Architektur dieses Gebäudes beispielsweise mit derjenigen des in Peruzzi's Sphäre fallenden räumlich und zwecklich gleich bescheidenen Palazzo Costa um die Kunst des Dekorateurs von der des Baumeisters unterscheiden zu lernen. Am Palazzo Maccarani, in dessen Façade und Detail Letarouilly „keine Spuren von Talent“ erkannte, erfreut wenigstens der malerisch empfundene Durchblick durch den Hof an kräftigen gekuppelten toskanischen Säulen vorbei über die Treppe nach höher gelegnem Terrain. Stilistisch nahe steht diesen Bauten die leicht einwärts geschwungene Façade des Palazzo Marescotti, jetzt Banca Romana (1667 restaurirt), bei der namentlich das rusticirte Parterre, weniger die streng geformte komposite Pilafterstellung des triumphbogenartigen Oberbaues an die Formen Rafael's erinnert.

Es war entschieden nach keiner Seite hin zum Heile des künstlerisch noch nicht voll gereiften Giulio, daß er nach Rafael's Tode so jung nach Mantua in eine Atmosphäre sich versetzt sah, in der man jede seiner Launen zu bewundern bereit schien und nicht das Schöne, sondern das Außerordentliche von ihm erwartete, in der es an einem Manne fehlte, der ihm in der Gunst wie in der Kunst Widerpart hätte halten und seinem übereilten Vordrängen Mäßigung auferlegen können. Dort schuf denn Giulio Bauten wie Bilder, welche zwar ein Vasari als getreuer Verkünder der herrschenden Geschmacksansichten mit überschwenglichen Worten lobte, die uns aber als merkwürdig frühe und unerfreuliche Beweise des beginnenden Verfalles der Renaissanceblüthe

erscheinen müssen, Werke die gleich manchen Späteren, künstlerisch weit Bedeutenderen gering geachtet wären, wenn nicht die Nähe Rafael's ihnen einen historischen Nimbus verliehen hätte und wenn namentlich nicht das Freundeslob Vafari's die Kritik bis in unsere Tage hinein irre geführt hätte.

Das berühmte Landhaus der Gonzaga, der Palazzo del Te (1525 bis 1535) ¹⁾ (Fig. 38) ist das erste Bauwerk Italiens, bei dessen Studium man den Sieg der willkürlichen Laune über den künstlerischen Ernst klar vor Augen hat. Der Bau ist um einen mittleren rechtwinkligen Hof gruppiert; die Außenfassaden sind durch schwere toskanische Pilaster und ein Triglyphengefims gegliedert, zwischen diesen die Wandflächen durch Rustika belebt. In der Achse der gegen die Stadt zugekehrten Front eine dreitheilige Pergola. Die Formen sind ohne Feinheit in Putzbau hergestellt, breit und trocken. So finden sich Nischen zwischen den Pilastern, dort wo man sie am wenigsten vermuthete, ist ein Mezzanin angeordnet, obgleich nur drei entsprechende Fenster vorhanden sind, acht Achsen dagegen blind bleiben mußten. Giulio wußte sichtlich sich mit der breiten Fläche zwischen Loggia und Hauptgesims keinen Rath. Aber wenn an den Façaden zunächst der Maler sich als wenig befähigt zu von innen heraus motivirter architektonischer Leistung zeigte, so finden wir, daß der damals modische Naturalismus, die Vorliebe, mittels der eben erlangten Virtuosität in Farbe und plastischer Darstellung in der Täuschung das Ideal der Kunst zu erblicken und die nüchterne Natürlichkeit in den Vordergrund zu rücken, bei der Innengestaltung noch peinlichere Erscheinungen zeitigte. Schon im ersten Saal, rechts vom Eingang, der Stanza del custode, findet sich eine jener Decken, welche diesem Zuge der Zeit aufs deutlichste entsprechen, indem sie die darauf gemalten Gegen-

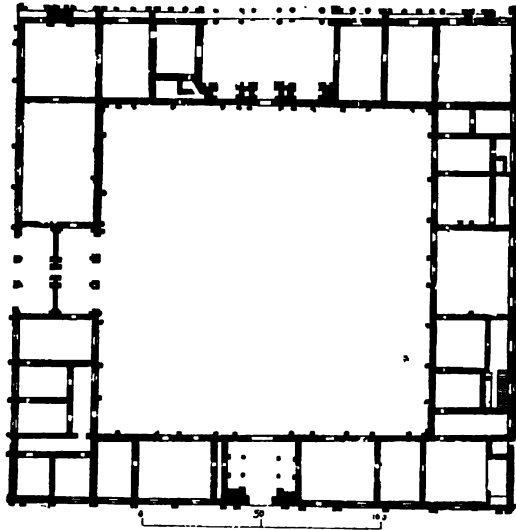


Fig. 38. Palazzo del Te zu Mantua. Grundriss.

¹⁾ G. B. Intra, Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte. Mantua 1883. — Dr. F. L. Coddé, Memorie biografiche dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani, Mantua 1837.

stände in voller täuschender Unteransicht zeigen: hier die Doppelgespanne der niedergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes. Giulio läßt nicht wie Correggio, in seinen etwa gleichzeitigen Kuppelbildern in Parma, die über dem Beschauer schwebenden Gestalten seitlich mit ganzem Körper in die Erscheinung treten, sondern führt sein Publikum direkt unter die Dargestellten, so daß die Pferdebaüche am aufsteigenden Geschirr, die Unteransichten der Wagen und die sechs Hinterbacken u. f. w. von Lenker und Rossen des Niedersteigenden den Inhalt dieses den Beschauer frech verhöhrenden Gemäldes bilden. Es ist aber bezeichnend, daß daselbe noch ein halbes Jahrhundert später genug gefiel, um in Palladio's keuschem Palazzo Chiericati zu Vicenza wiederholt zu werden. Dieselbe Theorie der Unteransicht entwickelte Giulio an der Kassettendecke der koloristisch, in Silbertönen gestimmten, als Gesamtwirkung entzückend harmonischen Sala di Psiche, in deren Mittelfeld von den auf dem Rahmen stehenden Figuren nur Fußzehen und Nasenlöcher hervorragen; die eines derben Naturalismus in der Sala dei cavalli, wo ganz in der Absicht zu täuschen gebildete Pferde auf hoher Brüstung zu stehen scheinen, und namentlich in der widerlichen Sala dei Giganti, die durch ein von der Decke bis zum Fußboden reichendes, den Gigantensturz darstellendes Freskengemälde den Beschauer mitten in den Zusammenbruch der Felsblöcke und den gewaltigen Kampf der Naturmächte hinein führen soll. So konnte unmöglich ein Wohnraum, sondern im besten Falle nur ein früher Vorläufer der modernen Panoramen entstehen.

Die Theorie, die Gewölbe so auszumalen, daß scheinbar über ihnen ein neuer Raum gebildet wird, in welchem sich himmlische, mythologische oder später auch sehr weltliche Erscheinungen tummeln, daß somit namentlich die Kirche eine Perspektive durch die struktiven Elemente hindurch in die von aller Schwere befreiten Regionen des Himmels erhalten, ist nicht erst von Correggio aufgebracht worden. Schon an der Decke von S. Sisto zu Piacenza, die in Mantegna's Stil gehalten ist, umkreisen vertikal fliegende Engelsgestalten die Peripherie der den blauen Himmel und den in ihm thronenden Gottessohn darstellenden Kuppel, ja Mantegna selbst geht im Palazzo ducale zu Mantua schon so weit, eine Architektur und Putten in voller übertriebener Unteransicht darzustellen. Schon an den Loggien des Vatikans schafft Rafael architektonisch umrahmte Ideäle Räume, in deren Blau sich Putten und Vögel wiegen. Aber eine so aufdringliche Derbheit, wie er in Giulio's Realismus liegt, vermieden selbst die späteren venetianischen Maler, trotzdem auch sie sich nicht scheuten, etwa einen Pferdebauch in die Mitte eines Deckenbildes zu rücken.

Neben Giulio's Thätigkeit als Historienmaler ist aber noch die als Ornamentist und Dekorateur des Baues zu betrachten und hier verdient



Fig. 39. Palazzo del Te zu Mantua. Gartenhalle.

er ein unbegrenztes Lob, denn hier bewegt er sich noch vollständig in den Formen edelster Hochrenaissance — entzieht sich mithin der Besprechung in diesem Werke. Ebenso verhält es sich mit den köstlichen

Arbeiten des *Francesco Primaticcio*, jenen zierlichen Reliefs und kunftvollen Ornamenten, welche wohl das Edelste und Formenreinste im ganzen Palaste find.

Schlimmer noch als die Außenarchitektur ist die des Hofes. Abgesehen von der häßlichen Bildung des Hauptgesimses und der der Schwellung fast ganz entbehrenden, hier an Stelle der Pilafter tretender Halbfäulen, ist die Tendenz des Baues ebenso überraschend als unerfreulich. Sichtlich soll nämlich der Eindruck des malerisch Ruinenhaften erweckt werden. In den Interkolumnen erscheint je ein Stück des Hauptgesimses wie eingefunken, die Verdachungen über den Fenstern klaffen in den Fugen, überall künstliche Unruhe, dabei bei großen Formen geringe architektonische Kraft. Besondere Kunst wurde auf den Schmuck jener Façade gelegt, welche dem Garten zugewendet ist. Doch scheint der Künstler erst nachträglich sich entschlossen zu haben, eine Arkadenhalle vor die Front zu legen. Denn es wechseln die Pilafter und Säulen zwar nicht nach einem festen System, sondern in willkürlicher Anordnung. An dem die Flanken überragenden Mittelmotiv ruhen die drei Bogen auf je vier zusammengekuppelten und trotz der unnöthigen Häufung schweren toskanischen Säulen oder an den Ecken auf zwei Säulen und zwei Pilaftern. Hinter dieser Hauptloggia liegt der architektonisch bedeutendste Raum, eine Halle von stattlichen Dimensionen und reicher, wenn auch in der Architektur unfreier Durchbildung (Fig. 39).

An der Reggia zu Mantua wurden unter Giulio's Leitung die trojanischen Zimmer (*appartimenti di Troia*), die Mostra und die Cavallerizza errichtet. Die letztere interessiert hier, als das einzig architektonische Werk am meisten. Denn an derselben überbietet der berühmte Maler sich selbst an dilettantischer Rücksichtslosigkeit gegen das Wesen der Baukunst: ein rechtwinkliger, weiter Reithof, der an allen vier Seiten von einer rusticirten Loggia über einem in gleicher Schmuckweise behandelten Sockel umgeben wurde; die Pfeiler zwischen den im Rundbogen geschlossenen Arkaden sind breit, durchbrochen von einem scheinbar rechten Fenster, über dessen Sturz in Bossage ein Stichbogen angedeutet wurde. Seit der Regierungszeit Herzog Guglielmo's (1545—1587) sind diese Arkaden an drei Seiten zugesetzt und kleinere Thüren an ihre Stelle getreten. Vor jenen Pfeilern stehen je zwei toskanische Säulen, die ein Triglyphengebälk tragen; darüber ein matt gebildetes Halbgeschoß. Zwei Dinge fallen alsbald ins Auge: zunächst daß die roh behauene, gewachsene Steine imitirende Architektur ganz in Putz hergestellt wurde, mithin das unbeständige Material in unglücklichen Gegensatz zu dem Ausdruck höchster Kraft gesetzt wurde; und

ferner, daß die toskanischen Säulen gewunden, mithin in einer Form gehalten sind, welche wohl in gleichzeitigen Gemälden vorkommt, in die italienische Monumental-Architektur aber erst hundert Jahr später durch Bernini eingeführt wurde. Dabei ist die Form so roh, kraftlos und ungeschmackvoll, daß dieses eine Bauglied genügt, den an sich malerischen Eindruck des Hofes dem Architekten für alle Zeiten zu vergällen.

Ungleich besser, wenn auch in der Tendenz verwandt, ist das

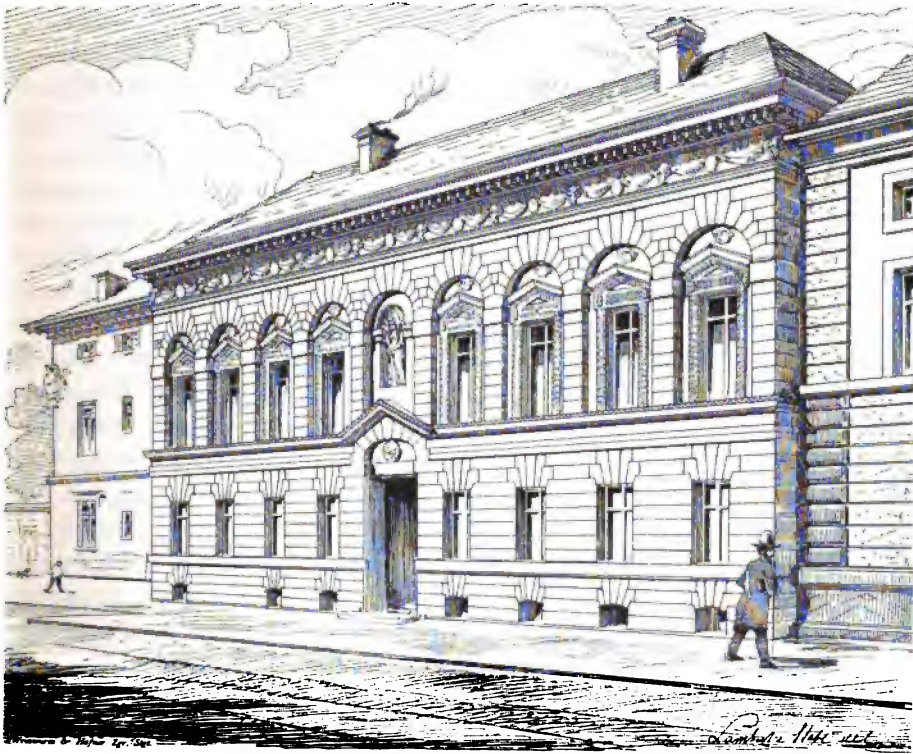


Fig. 40. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua.

eigene Wohnhaus des Künstlers (1544) (Fig. 40), welches bei den Restaurationen von 1695 und 1800 nicht wesentlich verändert worden sein dürfte. Parterre und Sockel wieder in Putzrustika; das Thor durchschneidet beide, ist im Korbbogen überwölbt, über ihm bäumt sich das Gurtgesims zu einem giebelartigen Winkel auf. Das Hauptgeschoß ist als vorgeblendete rusticirte Rundbogenarkade behandelt. Darüber ein zierliches Hauptgesims, in den Blenden hübsche Fenster mit origineller Verdachung, nur in der Achse eine Nische mit einer antiken Statue des Merkur. Neben willkürlichen Formen nimmt die wohl von Prima-

ticcio beeinflusste Feinheit des ornamentalen Details für den bescheidenen Bau ein. Die innere Einrichtung, die hübsche Loggia am Garten, die stattliche Treppe und gut disponirten Räume feien dem Architekten zum Studium empfohlen als eine interessante Lösung eines einfach bürgerlichen, auf kleiner Grundfläche entwickelten Hauses, dem der Stempel künstlerisch durchgegeistigten Daseins sichtlich aufgedrückt wurde (Fig. 41).

Die Kirchenbauten, an denen Giulio als thätig genannt wird, befinden sich sämtlich in Mantua und Umgebung. Sein Antheil bei der Restauration der Cattedrale S. Pietro daselbst, kurz nach deren Brand von 1545, kann nur unbedeutend gewesen sein, da er ja unmittelbar nach der Zerstörung des alten Gotteshauses starb. Auch das Wenige ist meistens durch Umbauten zerstört worden, hauptsächlich wohl gleichzeitig mit der 1761 von *Niccolo Baschiera* errichteten Façade. Es gehört die Dekoration des Langhauses des Mittelschiffes ganz dem 18. und 19. Jahrhundert, in der anstoßenden Frührenaissance-Kapelle alles oberhalb des Gurtgesimses dem *Doriciglio Moscatelli* (1720) an. Alt sind wohl nur Theile der Kuppel, des Chores und die hübsche Kassettirung der Tonnengewölbe der Querschiffe. Da nun anerkannter Weise auch die im Langhaus fünfschiffige Grundrißformation nicht von Giulio stammt, sondern von dem alten Bau entlehnt wurde, so bietet der Dom wenig Anknüpfungspunkte für die Beurtheilung der Thätigkeit des Meisters. Von ihm dürfte jedoch bestimmt die gesuchte Form des Querschnittes stammen. Der Gedanke, das hohe Mittelschiff flach, die anstoßenden Seitenschiffe mit kassettirtem Tonnengewölbe, das dritte mit Spiegelgewölbe und die Kapellen wieder mit rechtwinklig zur Kirchenachse stehenden Tonnen zu überdecken, ist barock genug, um in Giulio's Kopfe entsprungen zu sein.

Auch die Kirche S. Benedetto Polirone (weil am Zusammenfluß des Po und der Lirone) (1539) ist nur der Umbau einer 1246 entstandenen Basilika. Da ich den Bau nicht aus eigener Anschauung kenne, wage ich nicht zu entscheiden, ob nicht, wie mir scheint, nur die drei letzten Gewölbsysteme des Langhauses und die Vorhalle Giulio's Werk sind. Hier zeigen sich nämlich gewisse gesuchte Effekte, die seiner Art wohl entsprechen würden. Die Gewölbe des Hauptschiffes ruhen auf rechtwinkligen Pfeilern, vor denen Pilastr angeordnet sind. Zwischen je zweien derselben stehen zwei Säulen, die mit ihnen durch ein Gebälkstück verbunden wurden. Ueber die Mittelinterkolumne spannt sich ein Rundbogen. Es ist mithin das von Palladio erst später an der Basilika verwendete, aber meist nach letzterem benannte Motiv hier schon angebracht. Die Gurte der Nebenschiffe ruhen nun nicht auf jenen

Hauptstützen, den Pfeilern, fondern auf den Säulen. Zwischen den Gurten der Nebenschiffgewölbe aber wechseln Tonnen- und Kreuzgewölbe, selbst dort, wo die letzteren nicht durch die einschneidenden Kappen des Palladiomotives bedingt sind. Wenn man nun erwägt, daß die Gurte des Hauptschiffes der Streben bedürfen und daß die der Nebenschiffe von Natur berufen sind, solche zu bilden, so erscheint der malerische Reiz von Giulio's Neuerung mit feiner struktiven Bedenklichkeit zu theuer erkauft.

So hoch auch Giulio als Schüler Rafael's und als Architekt in Mantua gefeiert wurde, so gelang es ihm doch nicht einen dauernden Einfluß auf die Baukunst zu gewinnen. Von den großen Meistern Oberitaliens haben zwar Palladio und Aleffi einige Anklänge an ihn. Aber bald erwies sich die durchgebildete Feinheit Michele Sanmichele's und dessen mächtige Bauthätigkeit im benachbarten Verona stärker als die barocken Neigungen Giulio's.

Dies zeigt sich am besten an seinem unmittelbaren Nachfolger im mantuanischen Baudienst der Gonzaga, an *Giovanni Battista Ghisi*, genannt *Bertani* (geb. zu Mantua 1503, nach Coddé 1516, † das. 1576). Als solcher hatte er zunächst nach seines Vorgängers und Lehrers Entwürfen mehrere Bauten auszuführen, darunter den schon begonnenen Umbau der Cattedrale S. Pietro und namentlich den Palazzo Colloredo, jetzt di Giustizia. Man wird in der Verurtheilung nicht viel zu weit gehen, wenn man die Façade dieses mächtigen Baues die häßlichste unter denjenigen der Monumentalbauten Italiens nennt. Nur einige Arbeiten des Südens und des endenden 17. Jahrhunderts können mit ihr nach dieser Richtung rivalisiren. Das Parterre mit zwei gedrückten Geschoffen ist als Rustika mächtigster Dimension behandelt. Um die Kraft des ganz roh bearbeiteten Boffenbaues nachzubilden, wurde die Oberfläche des Putzes, denn in folchem ist die ganze Façade ausgeführt, rauh gemacht. Sie erscheint jedoch nicht wie Stein, sondern in den Wellenlinien der Oberfläche wie von geronnenem Schmalz. Ueber dem Gurtgesims erheben sich zwölf durch zwei Geschoße reichende, fratzenartige Karyatiden, Männer mit Bocksge Gesichtern und absichtlich häßlich gebildete alte Weiber in Riefengröße, welche weit vorragend, das stark verkröpfte Hauptgesims vermittelt eines jonischen Kapitäls tragen. Die Arme fehlen, dafür decken die Seitenansichten riesige, dem Menschenohr nachgebildete Ornamente. Die Karyatiden enden nach unten in Hermen-

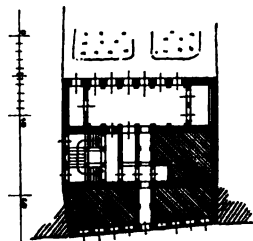


Fig. 42. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua. Grundriss.

form und sind vor Mauerstreifen gestellt, welche abermals das Hauptgesims zu Verkröpfungem zwingen. Zwischen diesen glatten Mauerstreifen heben sich die zartgebildeten Fenster von rusticirtem Grund ab, welche ebenso wie das schwächliche Portal in keinem Verhältniß zu der rüpelhaften Größe der Vertikaltheilungen stehen.

Auch der Hof hat klotzige Pfeiler in jener „Schmalz“-Rustika und darüber jonische Säulen. Doch entschädigt hier die Weiträumigkeit für die Mängel des Details. Die Treppe und das anstoßende Vestibül, malerisch angelegte Räume, in welchen zwar noch einiges Fratzenhafte vorkommt, sowie einzelne Säle, namentlich der jetzt für das Strafgericht benutzte und im Hinterflügel gelegene, enthalten dagegen manches Schöne hinsichtlich der dekorativen Ausstattung.

An dieses nachgelassene Werk Giulio's schließt sich eine ganze Reihe von Bauten in Mantua, welche beweisen, daß selbst für die letzten Verirrungen des Geschmacks sich ein Publikum und Nachahmer finden ließen. Da ist zunächst der große Palazzo Canossa, dessen Hof, Treppen, Vestibül und Portal neueren Datums sind, dessen Façade aber als konsequent durchgeführte Tollheit bezeichnet werden muß. Die Wandflächen sind durch schwere Gurte gegliedert, die Fenster mit klotzigen Verdachungen, der Bau mit einem mächtigen Konsolengesims abgeschlossen. Die schweren Glieder sind belegt mit den zierlichsten Stukkaturen. Sogar die Platte des Hauptgesimses hat feine Ornamente. Aber selbst diese sind unterbrochen von jener ungeliebten Putzrustika, die den ganzen Bau überzieht, jedoch nicht in systematischen Linien durchgeführt wurde, sondern einen Bau aus verschiedenen hohen und breiten, zufällig zusammengetragenen Quadern imitirt. Dazu kommt, daß der Architekt mit den bisher beliebten bedeutungslosen Wellenlinien der Bossage nicht zufrieden, jene zur Zeichnung von allerhand Buchstaben, Thieren, Blumen, Ornamenten verwenden zu müssen glaubte, die nun in gedrängter Fülle und in verschwommenen Konturen die riesige Front mit ihren Mißformen bedecken. Das neben dem Palaß stehende kleine Wachthaus scheint fast noch verunglückter. Hier wollte der Bär tanzen, hier sollte Kraft mit Zierlichkeit auch in den architektonischen Formen vereint werden. Das Resultat ist das denkbar kläglichste.

Auch wo in Mantua in der Folgezeit der Putzbau zur Imitation von Steingliederungen verwendet wird, zeigt sich eine für Italien sonst seltene Rohheit der Formen und eine fast närrische Freude an vertrackten, fratzenhaften Bildungen, die sich über die formale Sprache der Zeit hinweg setzt und es daher erschwert, die Entstehungszeit der einzelnen Bauten zu bestimmen. Die Häuser Via Concole Nr. 4 und

Via Chiafffi 45 seien statt anderer mehr als Beispiele dieses Genre's aufgeführt. Aber auch wo ernstere Künstler schufen, denen das Geheimniß guter Verhältnisse offenbar war, wie an der Technischen Schule, an dem Haus Contrada Poma 18, dessen ruhig edle Grundidee selbst in kleinem Maßstabe anspricht, zeigt das Detail sich nachtheilig beeinflusst durch das unedle Material.

Bertani's Basilica St. Barbara (1562—1565) zeigt den Künstler anfangs auch nicht in anderem Fahrwasser. An der Façade, einer dreitheiligen Loggia mit niederem Obergeschoß mit mächtigen Lisenen, rohen Kapitälern und schwerer unschöner Architektur möchte man dieselbe Hand erkennen, wie an den eben geschilderten Häusern. Schlimmer noch ist das Innere. Auch hier sind die Kapitälern nur angedeutet, die Kuppeln als viereckige glaskastenartige Oberlichter behandelt, die Tonnengewölbe mit wie Korbgeflecht, ja gleich spätgothischen Rippen in Kurven und als Kringel gebildeten Rosetten geschmückt, alles klotzig, freudlos. Schon die Disposition der Kirche zeigt den Mangel einer ernsten Schulung: vier Quadrate und an dem letzten eine halbkreisförmige Apsis, über dem zweiten mit Seitenschiffen versehenen und dem vierten jene Oberlichter, an den übrigen komplizierte Kapellenanlagen ohne rechten Zusammenhang mit der Kirche. Und wenn auch ein überraschend klares Licht der ganz weiß gestrichenen Kirche eigen wurde, so ist es doch das des nüchternen Tages. Glücklicher stellt sich der Thurm dar, wenn gleich die unteren quadratischen Stockwerke schwer und durch die nur äußerlich angefügte Architektur nicht genügend gegliedert aufsteigen. Dagegen entbehrt der runde obere Stock mit seinen toskanischen Doppelsäulen, Kuppel und kleiner Laterne nicht des Reizes.

Im Verlauf dieser letzt beschriebenen Arbeit scheint sich Bertani nach und nach von dem Einflusse Giulio's befreit zu haben. Im Jahre 1558 gab er ein (mir nicht zugängliches) Werk heraus unter dem Titel „Gli oscuri e difficili passi dell' opera jonica di Vitruvio in latino, in volgare e alla chiara intelligenza tradotti“, dessen Existenz immerhin feststellt, daß der Künstler sich dem theoretischen Studium der Klassiker gewidmet hatte. Einen ganz merkwürdigen Beweis hierfür gab er in seinem eigenen Wohnhause Via Ponte Arlotto 4, einem Gebäude, welches an und für sich wenig bot oder wenigstens nach modernem Umbau bietet, aber ausgezeichnet ist durch zwei hohe jonische Säulen auf Postamenten und mit Gebälkstücken, die sich zu beiden Seiten der Thüre als eine Art Handwerkszeichen oder Meisterstück des Künstlers ohne Beziehung zur sonstigen Architektur erheben. Die eine derselben ist noch dazu in der Mitte durchgespalten und nur zur Hälfte aufgestellt; dabei finden sich in ihrer Schnittfläche die Konstruktionen,

Maße, Bezeichnungen wie auf einem Kuferstich eingegraben. In diesem sonderbaren Haus schmuck zeigt sich denn eine große Feinheit des Details und eine tiefe Kenntniß der Geheimnisse des Profils. Ja wenn denselben ein Vorwurf zu machen ist, so besteht derselbe in dem zu großen Reichthum an zarten Gliedern; Bertani begnügte sich beispielsweise nicht mit dem geradlinigen Körper des Postamentes, sondern legte um dasselbe noch ein profilirtes Band.

Wir werden diese Form an anderer Stelle noch zu erwähnen haben, wenn es gilt, weiterhin den Entwicklungsgang der Architektur Oberitaliens festzustellen.

Mehr ein Gefinnungsgenosse als ein Schüler Giulio's war *Leone Leoni* (geb. zu Arezzo vor 1500, † 1585), der von Haus aus Bildhauer und Gießer, nur bei dem Bau des eigenen Hauses in Mailand, jetzt Casa Befana, zu Zirkel und Schiene gegriffen zu haben scheint und sich bei dem Entwurfe ganz durch seinen Naturalismus leiten ließ, der ihm ja auch, wie Vasari berichtet, gestattete, eine Kriegerstatue so zu bilden, daß sie nackt und in der Rüstung gezeigt werden konnte. Die beiden Obergeschosse sind in einer jonischen Ordnung zusammengefaßt, deren Halbsäulen in tief in die Mauerflucht einschneidenden Rinnen eingestellt wurden. Das Hauptgesims hat Konfolen, an denen kleine Männchen als Träger der Platte erscheinen. Thierreliefs beleben den Fries. All dies ist mehr befremdlich und läppisch als eigentlich häßlich. Aber daß vor den Parterrepfeilern sechs als Atlanten dienende „Gefangene“ angebracht wurden, welche jene jonischen Säulen auf den Schultern balanciren, heißt doch ein zu freventliches Spiel mit dem statischen Empfinden des Beschauers treiben. Ohne diesen Bau wäre die benachbarte erschrecklich widerwärtige Fassade der Kirche S. Raffaele nicht möglich gewesen.

Die Schule Rafael's, welche, nach der Lombardei versetzt, so früh den inneren Halt verlor und in genialischen Kunststücken unterging, erhielt sich in Rom noch lange eine edlere Blüthe. Es ist wohl nicht zufällig, daß, wie Giulio in Mantua mit dem Palazzo del Te, also mit einem ausgesprochen ländlichen Bau begann, auch in Rom die Villa das Objekt bildet, um welches sich das Hauptinteresse der Schule drehte, und daß in diesem ein lebhaft sich bekundender Naturfönn als prägnantes Merkmal hervortritt, der durchaus dem Wesen Rafael's, des Meisters fein empfundener landschaftlicher Hintergründe, im Gegensatz zu Michelangelo entspricht. In jenen Landschaften zeigt sich eine ganz eigenartige künstlerische Oekonomie, ein Sinn für symmetrische Ent-

wicklung nicht im Detail, wohl aber der Hauptgruppen, ein Kompositionstalent, welches die Sträucher, Bäume und Berge zu einem Einklang zu bringen sucht, weniger durch die Gewalt der Massen als durch feines Abstimmen der Linien.

Rafael's Landschaft soll erfreuen, nicht überwältigen; sie hat einen Zug nach dem Lieblichen, Anmuthigen, nicht etwa nach dem Großen, Grotesken wie die unseres Dürer. So stand sie im Gegensatz zu der in der Architektur herrschenden Richtung, welche auf geschlossene, in sich fertige Komposition drängte, nach streng einheitlichen von der Umgebung sich lostrennenden Gebilden strebte, während doch der ländliche Bau gerade das Gegentheil, offene Anlage, Erschließen gegen eine architektonisch geordnete Natur fordert. Es ist daher eine wohl zu beachtende Thatfache, daß die Villen zumeist von solchen Künstlern errichtet wurden, die im Kirchen- und Palastbau nicht hervorragend beschäftigt waren. Es spricht sich hierin eine gewisse Opposition gegen das allzu ernste und feierliche Wesen der Monumentalarchitektur aus. Nur Giacomo della Porta, der wohl durch die Genueser Villen angeregt worden war, finden wir, nachdem er die Höhe seines Lebens erreicht hatte, in beiden Gebieten thätig; Domenico Fontana baute, wie wir sehen werden, zwar in seiner Jugend eine reizvolle Villa, verlor aber, wie er in Neapel bewies, unter dem Einfluß übermäßig gesteigerter Produktion die Elasticität, welche im Villenbau das Anschmiegen an Terrain und Pflanzenwelt fordert. Dagegen finden wir eine Anzahl Maler und Bildhauer in hervorragender Weise auf diesem Gebiete thätig, welches sich ziemlich unberührt durch die Vorgänge im sonstigen Bauwesen selbständig zu bestimmten festen Formen entwickelt.

Gleich der erste Künstler dieser Art, ein Gegner Michelangelo's, zeichnet die Richtung mit fester Hand vor: *Pirro Ligorio* (geb. zu Neapel, † zu Verona 1580). Sein *Palazzo Lancellotti* (1560) dokumentirt zwar noch in der Façadenbehandlung die völlige Abhängigkeit von *Peruzzi's Palazzo Maffimi*; dadurch aber, daß auch das Parterre rusticirt, mithin ein Motiv auf die ganze Façade ausgedehnt wurde, wird dieselbe trocken.

Um so mehr überrascht, daß *Pirro* gleichzeitig ein so überaus ansprechendes Werk zu schaffen vermochte, als es die *Villa Pia* (1560) im Garten des Vatikans ist. Die Architektur als solche entzieht sich hier der Besprechung, da sie noch vollständig in den Formen der Hochrenaissance gehalten ist. Die Anlehnung an Rafael's *Villa Madama* ist unverkennbar, ebenso das Bestreben, die Pflanzenwelt in „akademische Symmetrie“ zu bringen. In einer Zeit, in der so viel Sinn für Größe und Monumentalität herrschte, überrascht, daß die baulichen Anlagen

hier absichtlich unbedeutender erscheinen, als sie sind. Denn die Haupträume wurden im Kasino hinter einander angeordnet, während an der Front nur ein mit Säulenhallen sich öffnendes Vestibül sich befindet. Wie an der Villa di Papa Giulio bilden ein tiefliegendes Wasserbassin, zierlich gepflasterte Höfe, Portiken und Treppenrampen weit mehr als die Pflanzenwelt das künstlerisch entscheidende Wesen der Anlage, ist der malerische Reiz mehr in der Ueberschneidung und leichten Unsymmetrie der baulichen Linien als in der Durchdringung derselben mit den freien Massen des Laubwaldes und der Blumenbeete gesucht.

Daher dürfte wohl auch schwerlich die bereits besprochene, nach so ganz anderen Grundsätzen angeordnete Villa d'Este in Tivoli in ihrer heutigen Gestalt Pirro's Werke sein. — Ligorio ging 1565 nach Ferrara als Hofarchitekt. Von seiner dortigen Thätigkeit verlautet Nichts.

Die charakteristische Form der späteren römischen Villen fand jedoch der bekannte Gegner des Michelangelo, *Annibale (Nanni) Lippi di Baccio Bigio* ¹⁾ in der Villa Medici. Des Meisters Palazzo Salviati alla Longara, jetzt Kriegstribunal, beweist, daß er Anhänger der rafaelischen Architekturschule war, denn jener schließt sich gleich dem wegen seiner nahen Verwandtschaft auch dem Lippi zuzuweisenden Palazzo di Spagna, eng der als im Zusammenhang mit dem Urbinaten stehend geschilderten Bautengruppe an: derb solider Boffenbau im Erdgeschoß, namentlich an den Portalen, sowie an den Rifalitecken. Die Vorzüge des spanischen Palaſtes liegen namentlich in der Gestaltung des an Genuesser Paläfte erinnernden Vestibüles und der stattlichen Treppenanlage. Diese Räume sind in Proportionen gehalten, welche der Uebergröße römischer Verhältniſſe gegenüber anheimelnd wirken.

Jene prächtige, 1550 für den Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano auf der köſtlichen Höhe des Monte Pincio begonnene Villa aber baute Lippi 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici um. Das unter dem Namen Villa Medici, jetzt Französische Academie, bekannte Kasino mahnt in seiner der Stadt zugekehrten, sehr schlichten Façade an Arbeiten Vignola's, namentlich hinsichtlich der eleganten Verbindung des Portales mit dem Balkon vor dem Achsenfenster des Hauptgeschoßes. Ueber dem Dach erheben sich zwei thurmartige, durch eine niedere Plattform verbundene Aufbauten, welche der an sich strengen und ernsten Front die charakteristische Silhouette eines Landhauses geben. Ueberraschend wirkt dagegen der völlige Umschwung

¹⁾ Lippi und Baccio Bigio, meist als verschiedene Künstler aufgeführt, sind wohl zweifellos eine Person.

im Tenor des Baues an dessen Gartenfront (Fig. 42). Hier öffnet er sich durch eine jonische Doppelfäulenhalle frei und luftig gegen das Blumenparterre, zu dem eine Freitreppe herabführt. Die Wandflächen sind bedeckt mit zierlich vertheilten, antiken Reliefs, der Charakter ländlicher Abgeschlossenheit verliert sich nicht ins malerisch Anmuthige, sondern wahrt sich eine der Würde des fürstlichen Besitzers entsprechende architektonische Haltung und kommt so zum vornehm heiteren Ausdruck. Vor der Freitreppe erstreckt sich der mit einer Fontaine gezierte Kiesplatz,

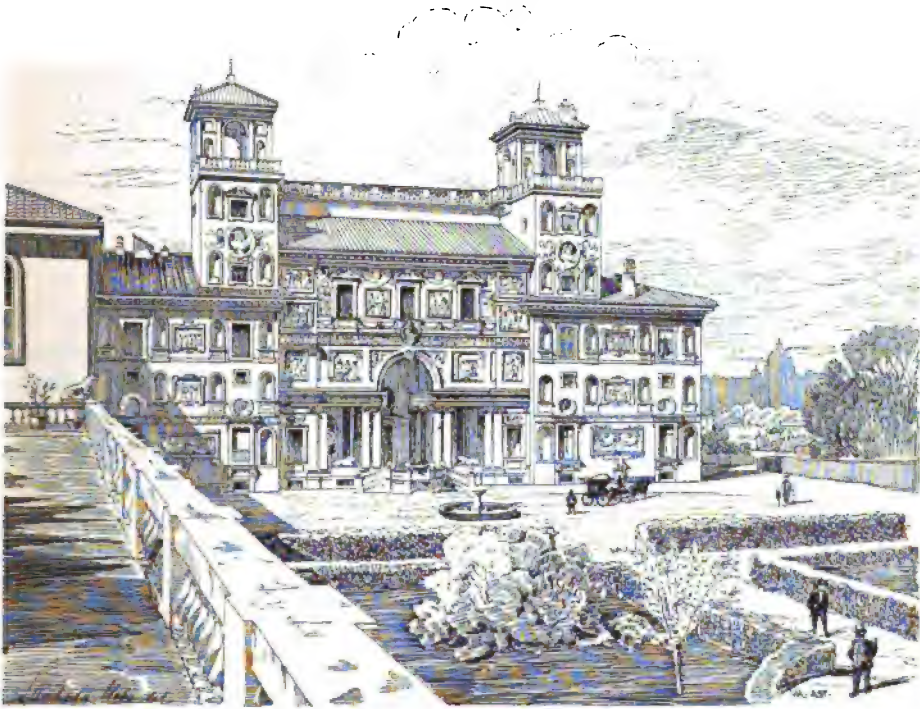


Fig. 42. Villa Medici zu Rom. Gartenansicht.

rechts begrenzt von einer geschlossenen, einstöckigen lang sich hinziehenden Statuengalerie. Eine Fortsetzung derselben erstreckt sich in offener Loggia zu Seiten des in rechtwinkelige Felder abgetheilten Gartens. Ueberall herrscht das architektonische Empfinden entschieden vor. Selbst das seitlich aufgerichtete Mausoleum, eine von Cypressen bestandene Stufenpyramide entspricht demselben. Auch in der Gartenanlage finden sich nirgends kleine Künsteleien. Ist doch der Blick der auf jener Höhe Weilenden unverwandt an die herrliche Aussicht gefesselt, schien es doch mit Recht ein Fehler, wenn der Garten mehr fein wollte als ein

wohlgeordneter, klarer und die Seele beruhigender Raum, von dem herab einer der großartigsten Ueberblicke über die ewige Stadt genossen werden kann. Nicht wie die Gärten Vignola's zum Hineinschauen, sondern zum Hinausschauen in die Welt von Ruinen, Kirchen, Palästen, auf die herrlichen Berglinien ist die Terrasse der Villa Medici angelegt.

Nicht ganz ebenso rein traf *Giacomo del Duca* den ländlichen Charakter in dem Kasino der Villa Mattei, jetzt Hoffmann (1582), deren Außenarchitektur sich an die römischen Palastraßen anschließt. Der Bau ist einfach, doch durch seine ruhigen Linien eine prächtige Bekrönung des Monte Celio. Hier wurde der mit Obelisk und Hermen ausgestattete Hof vor dem Kasino durch ein Teatro architektonisch geschlossen, durch schöne, geistreich gruppierte Terrassen belebt, der eigentliche Garten seitlich angefügt und streng architektonisch zu einem Stern (jetzige Villa Celimontana) und zu rechtwinkligen Feldern gruppiert. Die Ausstattung des Gartens mit Fontainen etc. vollendete *Bernini*.

Von demselben Architekten, welcher unzweifelhaft in enger Beziehung zu Lippi und mit diesem zu der dem mißverstandenen Rafael folgenden Schule besteht, besitzen wir noch einen weiteren Bau, dessen Besprechung wir hier einfügen wollen, den Palazzo Cornari, jetzt Handelsministerium (1575), hinter der Fontana Trevi, eine langgestreckte, breitachsige, aber in der Architektur wenig glückliche Fassade, welche nur um ihrer früh auftretenden und daher kunstgeschichtlich beachtenswerthen Extravaganzen willen erwähnt werden muß. Die Konfolen des Gesimses tragen gänzlich unmotivirte weibliche Reliefköpfe, unter den Fensterverdachungen sind die Konfolen verkehrt, mit dem breiten Theile nach unten angebracht, so daß die Gewände ohrenartige Ausbauchungen erhalten, ein Motiv, welches sich die spätere Zeit vielfach zu Nutzen machte, als die straffe Architektur in belebteren Fluß gebracht werden sollte. — Die Kuppel der St. Maria di Loreto (1580) mit ihrer bizarren Laterne, sowie das Hauptportal dieser Kirche gehören noch dem Duca an.

Eine weitere, glänzende Fortbildung zu charakteristischer Gestaltung fürstlicher Kasinen fand der Villenbau Roms durch *Hans van Xanten* in Italien als Niederländer *Giovanni Fiammingo Vasanzio* genannt, dessen Entwurf die Villa Borghese (um 1615)¹⁾ entstammt (Fig. 43 u. 44). Die Straßenfront des Kasino's ist bedeutungslos. Das Interesse konzentriert

¹⁾ Vergl. Dom. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom, 1700. — Jacobo Manilli, Descriptio villae Burghesae, Löwen 1650.

sich völlig auf die dem Garten zugekehrte Seite. Hier legen sich vor die Ecken des Gebäudes weit ausladende zweigeschoffige Rifalite. Zwischen diesen befindet sich eine durch eine Freitreppe zugängliche Arkade in toskanischer Ordnung mit hoher, bekrönender Attika und dahinter eine Terrasse, welche bis an den dreigeschoffigen Mittelbau sich erstreckt. Dieser letztere wird wieder von zwei Thürmen flankirt. Das architektonische Detail ist einfach. An seine Stelle tritt eine Fülle von systematisch über die Wandflächen vertheilten, mit barocken Stuckrahmen umzogenen antiken Reliefs und in Nischen eingestellten Statuen, durch die in alle Theile Bewegung gebracht, das Schwere der Bauformen aufgehoben wird. Die wuchtige Haltung des römischen Palastbaues, dessen strenge Einheit wird demnach durch eine willkürliche

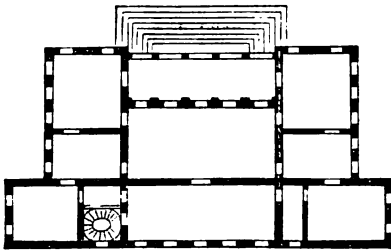
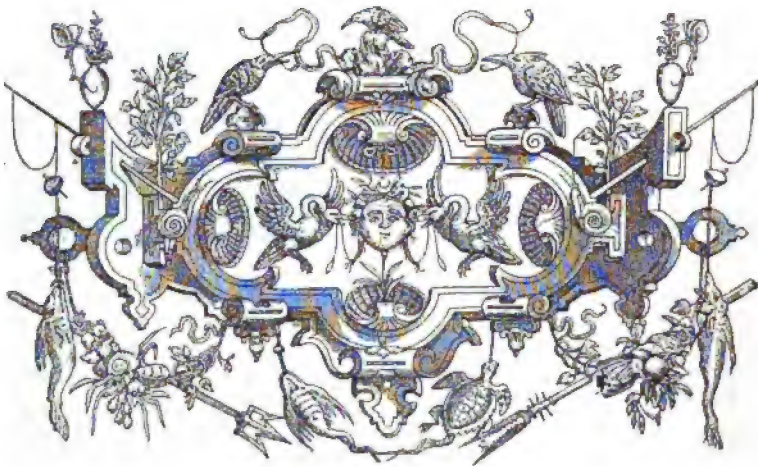
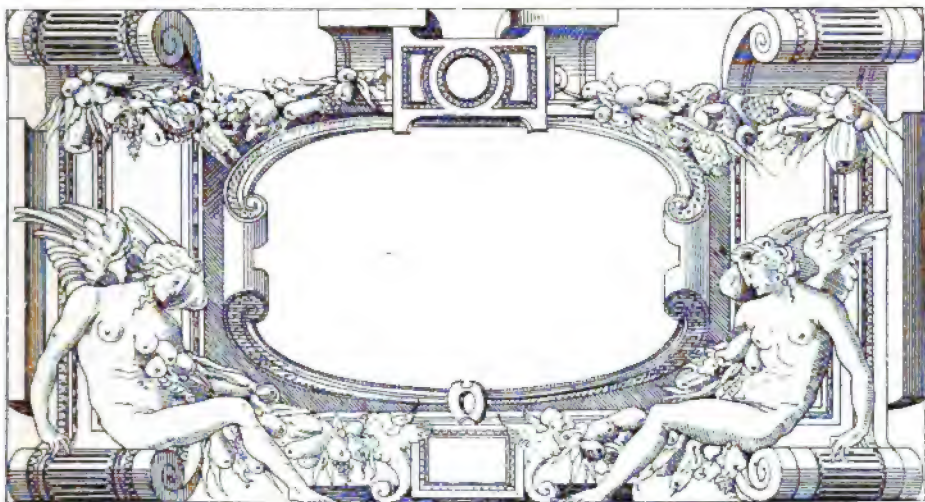


Fig. 43 und 44. Villa Borghese zu Rom. Grundriss und Ansicht.

doch graziöse Schmuckform und durch bewegte Massengruppirung ersetzt. Von jeher berühmt war der Grundriß der Villa, der um einen mittleren Saal geordnet ist. In der Achse desselben findet sich gegen den Garten die Loggia, rückwärts die Galerie mit Nischen für die Statuen; seitlich in den Rifaliten, sich gegen den Garten erstreckend, je zwei Zimmer. Auch an die Galerie schließt sich je ein Raum an. Eine sehr bescheidene Wendeltreppe führt nach dem Obergeschoß. Alle Theile sind wohl verbunden, schön räumig, keineswegs Wohngefolge, sondern von vornherein für die Aufstellung von Antiken, also zu einer Art auch dem großen Publikum zugänglichen Museum bestimmt. So äußert sich in diesen Bauten noch am reinsten der ideal klassizistische Zug der Renaissance, der Sinn für kunstverklärtes Leben. — Leider nahmen die Zerstörungen von 1849 dem Bau Vieles von seinen reizenden Eigenthümlichkeiten. Die Gartenanlage, welche *Domenico Savino* von Montepulciano und *Girolamo Rainaldi* vollendete, liegt auf leicht hügeligem Terrain und entbehrt der großartigen Gesamtwirkung, auf welche Porta hinstrebte. Malerische Ausichten durch Alleen,

interessant gestaltete, mit Blumen gezierte Plätze, eine vom Kasino ausgehende, gegen die Grenzen der Grundstücke immer mehr dem modernen Parkgedanken sich nähernde freie Behandlung von Hügel und Teich, Waldwiese und Baumgruppen zeichnen den Garten aus, ja wir begegnen hier zuerst dem Gedanken, die Ruinenwelt des alten Rom malerisch zwischen den Naturgebilden an Stelle des Grotten- und Tropfsteinwerkes zu verwenden. Selbst neue, imitierte Ruinen finden sich vor. Jedoch vermag ich nicht zu entscheiden, welcher Zeit diese schon sentimental angehauchten Werke entstammen.





V. KAPITEL.

ALESSI UND SEINE SCHULE.

Noch weit weniger wie Vignola und Porta und als sonst angenommen wird, gehört *Galeazzo Alessi* (geb. zu Perugia 1500, † daselbst 1572) der Schule Michelangelo's an. Zwar soll er unter dem großen Meister in Rom studirt haben, aber bekanntlich war dieser von Sommer 1516 bis Herbst 1534 in Florenz, so daß, wenn jene Nachricht richtig ist, sie sich erst auf den reifen Mann beziehen kann. Vafari scheint Alessi nicht persönlich gekannt zu haben, was wohl der Fall hätte sein müssen, wenn jener sich in der Nähe des Altmeisters befunden hätte. Er berichtet nur kurz, daß der peruginer Künstler in seiner Jugend für den Kardinal von Rimini in der Festung seiner Heimathstadt, welche durch Sangallo begonnen worden war, zwar kleine, aber prächtige Zimmer eingerichtet und mehrere andere Arbeiten ausgeführt habe. Milizia nennt unter diesen den Palazzo Castiglione sul lago, welchen Alessi für den Bruder des Kardinals, den Herzog della Corgna, errichtete, einen zweiten auf einem benachbarten Hügel gelegenen für den Kardinal selbst, wohl den Palazzo Antinori bei Porta Augusta, einen Bau mit einer Pilasterarchitektur, Parterre und zwei Stockwerken, einem etwas seitlich von der Mitte stehenden dreiachsigem Risalit und

in einer Achse gebrochener Ecke.¹⁾ Die Treppe des Palaſtes wird als beſonders ſchön gerühmt.

Während der Regierungszeit des Papſtes Julius' III., alſo um 1550, befand ſich Aleſſi in Bologna in angeſehener Stellung; etwa in die Zeit zwiſchen 1550 und 1560 fällt ſeine berühmte Bauthätigkeit in Genua, in den ſechziger Jahren ſcheint zunächſt Mailand ſein Domizil geweſen zu ſein, das er gegen das Ende ſeines Lebens nach Aſſiſi und ſchließ-
 ?) auch eine Reiſe nach Spanien.

Es iſt nicht ganz leicht, die Eigenart des Meiſters hiſtoriſch feſtzuſtellen, da namentlich in Genua bei dem Mangel verläßlicher Unterlagen das Bild deſſelben ein unklares geworden iſt. Die ſicherſte Baſis geben die Mailänder Bauten, welche Vaſari kurz aufzählt.

Es iſt da zunächſt der Palazzo Marino (etwa 1558—1560)¹⁾, der Sitz eines reichen Kaufmannes und ſeit 1552 Senators und Herzoges von Terranuova, zu nennen. Die Mittel des Bauherrn, die einſt freie Lage und mächtige Ausdehnung des Baugrundes gaben Aleſſi Gelegenheit zur vollen Entfaltung ſeiner Kunſt und ſo zeigt dieſe ſich denn in ihrer reichen Formenfülle und edlen Durchbildung. Der Palaſt iſt dreigeſchoßig und gegen Piazza di S. Fedele 15 Achſen breit, übertrifft alſo an räumlicher Ausdehnung alle Genueſer Bauten, und gruppiert ſich um zwei Höfe, zwiſchen welchen der große Hauptſaal liegt. Die Treppen ſind unbedeutend, die ganze Anlage leidet darunter, daß der Architekt angewieſen war, altes Mauerwerk bei dem Neubau zu benutzen. Das Erdgeſchoß der Façade iſt von einem unverkröpften Triglyphengeſims bekrönt, welches toſkanische Halbfäulen tragen. Nur vor dem, ſeitlich vom Mittel angebrachten Rundbogenportal finden ſich gekuppelte Säulenpaare unter einem Balkon. Die Fenster ſind eingefaßt von einer jonischen Halbfäulenſtellung, deren Schäfte durch würfelartige Quader gegliedert ſind und deſſen Geſims von mehreren ſchweren Schlußſteinen unterbrochen wird. Ein von ſeitlichen Konſolen geſtütztes Oberlicht reicht bis zum Architrav hinauf. Das erſte Obergeſchoß be-
 leben etwas ſchwächliche, kannelirte, jonische Pilaſter. Die verkröpften, theils ſchräg, theils im Segment gebildeten, unterbrochenen Verdachungen ruhen auf ſchlanken Hermen. Auch hier ein kleines Oberlichtfenſter und wie im Erdgeſchoß eine an Michelangelo's Biblioteca Laurentiana

¹⁾ Nach freundlichen Mittheilungen des Herrn Architekten Fr. O. Schulze in Rom, der ſelbſt nur nach Photographie zu urtheilen vermochte. Aufnahmen dieſer frühen Arbeiten des Meiſters wären ſehr erwünſcht.

²⁾ Tito Vespas. Paravicini. Il Palazzo Marino, Dresden, o. D. — G. Mongeri, L'arte in Milano, Mailand 1872.

erinnernde Rückverkröpfung der Mauerfläche, um Raum für den Pilaster zu erhalten. Darüber hohe hermenartige Stützen, als deren Endung ein Kopf zwischen die originellen Konfolen des wirkungsvollen Hauptgesimses hinauf reicht. Ein laufender Hund und ein ornamentirter Fries darüber treten zwischen den Stützen an Stelle des Gebälkes. Die Fenster des Obergeschoffes mit geradlinigen Giebelverdachungen haben jene im Hof des römischen Palazzo Farnese angewendete, wenig charakteristische Ausbildung durch Gewände mit unter die Sohlbank herabhängenden Ohren. Ueber dem Hauptgesims eine niedere durch den Mäander geschmückte Attika. Die Wandflächen des ganzen Baues sind leicht rufticirt.

Höchst interessant ist der Hallenhof (Fig. 45). Es strecken sich zwei Seitenflügel vom Hauptbau vor, welche durch die Arkaden an der vierten Seite wieder mit einander verbunden werden. Während diese nach der

Straße nur durch eine Mauer abgeschlossen sind, fügen sich an die Umgänge der anderen Hoffronten die Zimmerreihen an. Die Hofarchitektur selbst ist höchst originell. Im Erdgeschoß je drei Bogenstellungen über eleganten, gekuppelten toskanischen Säulen, die je durch ein des Frieses entbehrendes Gebälkstück verbunden sind. Darüber kurze kräftige Konfolen, deren obere Löwenköpfe das über die

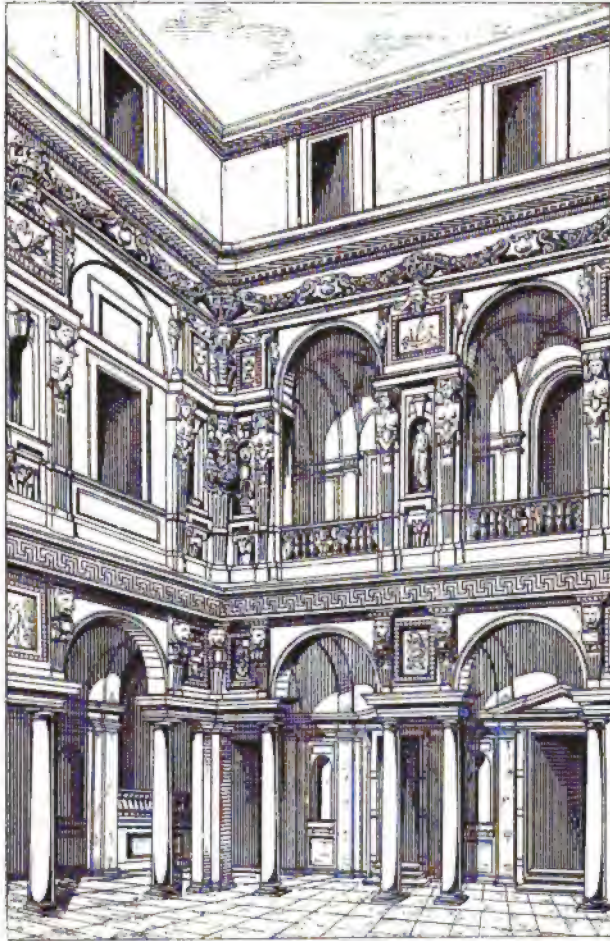


Fig. 45. Palazzo Marino zu Mailand. Hofansicht.

Rundbogenstellung weit vorkragende Gurtgesims tragen. Dieses besteht aus einer sehr breiten, mit dem Mäander geschmückten Platte und feinem Unter- und Oberglied. Zwischen den Konfolen finden sich in profilirten Rahmen feine Reliefs. Das Obergeschoß hat breite Pfeiler, die von einer schlanken Statuennische und je zwei seitlichen Hermen auf das Anmuthigste belebt werden. An den Ecken tritt fogar eine übermäßige Häufung des Details ein. Ueber dem wieder mit breiter Platte versehenen Kämpfergesims spannen sich die Rundbogen der Arkaden, zwischen deren feiner Archivolte abermals ein Relief in lebendig ausgebildeten Rahmen angebracht ist. Das Hauptgesims ist in allen Theilen ornamentirt. Die Fruchtschnüre des Frieses gehen von hohen Körben aus, welche, den Architrav durchschneidend, auf jenen Rahmen stehen. Die Attika an dem Umgange des Obergeschoßes zeigt zierliche, doch willkürlich reiche Bildung. Das sonstige architektonische Detail an Thüren und Fenstern ist edel geformt, bescheiden ja fast schüchtern. Eine Perle der Kunst Aleffi's ist die Dekoration des großen Festsaales des Palastes (Sala del consiglio municipale), unten mit einer korinthischen Pilasterordnung, darüber dem üblichen breiten Mäander-Gurt, endlich einem durch Hermen in Reliefbildflächen getheilten Obergeschoß, welches von den Verdachungen der Hauptthüre in den Achsen durchschnitten wird. Eine breite Voute über dem schönen Kranzgesims führt zu der tiefen Mittelkassette. Das Ornamentale ist reich und zierlich, im Verhältniß nicht überall ganz sicher, doch voll origineller Einfälle.

Vergleicht man das Detail des Palazzo Marino mit der Marmor-Façade der Kirche St. Maria presso S. Celso (gegen 1569—1572) zu Mailand (Fig. 46), welche nach des Meisters Tode von *Martino Bassi* vollendet wurde, so wird man Vafari's Vermuthung, daß dieselbe ein Werk Aleffi's sei, bestätigt finden. Kaum dürfte sich jedoch an einem anderen Bau des Meisters künstlerische Zusammengehörigkeit mit Vignola's Jugendzeit besser erkennen lassen, als an diesem, wenn man es mit des Letzteren Entwurf zum Umbau der Façade von S. Petronio in Bologna vergleicht. Die verwandte Aufgabe ergab fast die gleichen Ideen, ja man kann den Mailänder Bau geradezu als eine Studie nach jenem Entwurf bezeichnen. Charakteristisch sind auch hier die strenge vertikale Theilung und die bescheidenen Dimensionen des Details. Denn über der korinthischen Ordnung, deren Verhältnisse durch den schon seit 1513 bestehenden Arkadenvorhof bedingt waren, zieht sich zunächst ein mit breitem Gurt abgeschlossener, durch zahlreiche Konfolen gegliederter attikaartiger Bautheil, dann ein zweiter etwas höherer, von Lifenen getheilter und durch Statuennischen und Reliefplatten ver-

zierter hin, ehe über einer Balustrade die nächste, abermals korinthische Ordnung sich aufbaut. Zwischen dieser und dem Hauptgesims ist wieder eine von Konfölen getragene Etage eingeschoben, so daß sechs starke Horizontale die Façade gliedern, ehe dieselbe in einem breiten Giebel ihren Abschluß findet. Aber auch die Vertikalen sind kräftig durch Kuppelung der Pilaster und Halbsäulen, durch Schaffung eines bevorrechteten Achsenmotives betont, und klingen in hohen, den Giebel

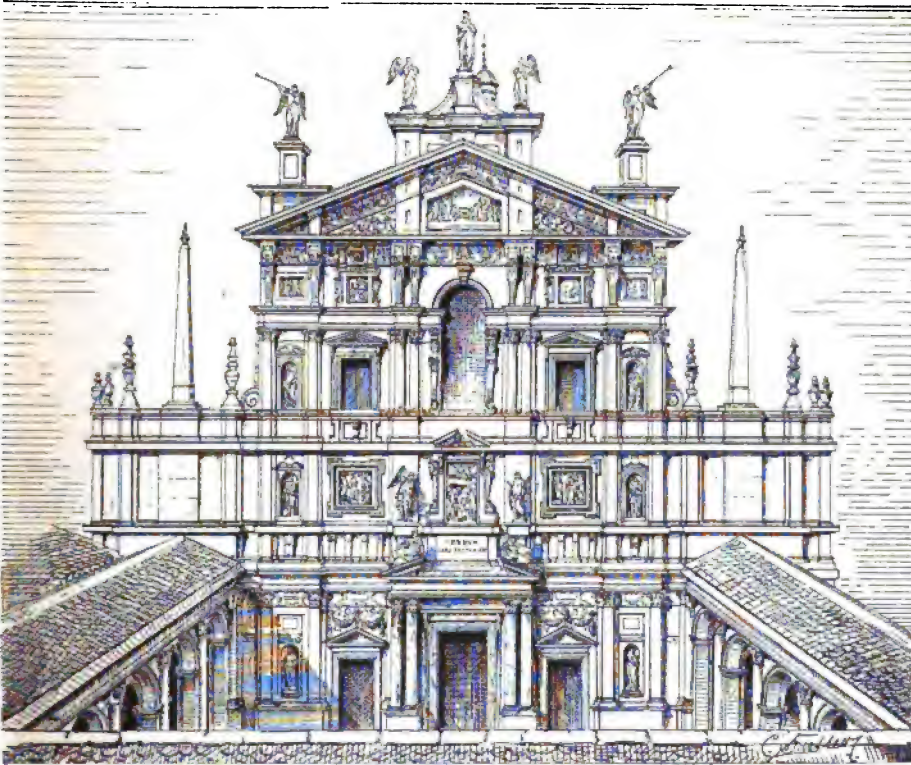


Fig. 46. St. Maria presso S. Celso zu Mailand.

durchbrechenden, schornsteinartigen Aufbauten nach oben aus, indem sie als Statuen tragende Akroterien entwickelt sind. Das oft willkürliche, stets aber edle und reiche Detail, die Ausbildung der Hermen zu Seiten des oberen Rundbogenfensters, der abgebrochenen Giebel, namentlich aber die Gesimsprofile, die breiten Gurte mit schwachen Ober- und Untergliedern, die feinen Deckplatten, welche unmittelbar von den hermenartigen Konfölen des Obergeschosses getragen und von

reichen Ornamentfriese begleitet werden, zeigen unverkennbar die gleiche Hand wie am Palazzo Marino. Nicht minder spricht die Häufung der Motive, der Mangel eines großen, vorherrschenden Gedankens, für die Freude an der Einzelheit, die malerisch reiche, ja unruhige Silhouette für die Hand eines selbständig empfindenden, von den gleichzeitigen Künstlern der römischen Schule sich wesentlich unterscheidenden Meisters.

S. Vittore al Corpo (1560—1590, durch *Martino Bassi* vollendet) wurde auch von Aleffi erbaut. Die armfelige Fassade, deren untere korinthische Pilafterreihe zu einem projektierten Hallenhof — ähnlich wie in St. Maria presso S. Celso — gehört, ist wohl im 17. Jahrhundert, etwa nach dem Plane des *Giuseppe Meda* oder noch später entstanden. Das Langhaus wurde, wohl der alten, früher an derselben Stelle stehenden Basilika entsprechend, dreischiffig angelegt, das Querschiff ist beiderseits im Halbkreis geschlossen. Ueber der Vierung ruht eine Kuppel mit Laterne und seitlichem Oberlicht. Nach außen ist dieselbe noch nach lombardischem Brauch in dem Tambour versteckt. Je sechs auf wirkamen Doppelpilaftern ruhende Rundbogen trennen das Hauptschiff von den Nebenschiffen, während kannelirte korinthische Pilafter das Gesims und über diesen das Tonnengewölbe tragen.

Der ganze Bau ist von etwas gedrückten Verhältnissen, das System ist einfach. Nicht so die dekorative Durchbildung desselben; namentlich sind die Gewölbefelder gefüllt mit überreicher Stukkirkung: Figuren, Rahmenwerk, Voluten, Muscheln und Gehängen, während die Mittelflächen der großen Kassetten mit Bildern geschmückt sind, wie denn Fresken die Kuppel und selbst die Pilafter überziehen. Ueberall herrscht reiche, üppige Pracht.

Wenn Aleffi als einer der ersten Barockmeister bezeichnet wurde so ist dies, nach seinen Mailänder Bauten zu urtheilen, nur in gewisser Beziehung berechtigt. Er ist zwar ein Freund von kräftig ausgebildeten, reichen Details, es lebt in ihm eine immer zu neuem Schmucke, ja selbst zu übertollen Formen drängende Phantasie, aber er bleibt in seinen Hauptmotiven maßvoll, ja selbst unsicher. Und hierin unterscheidet er sich prinzipiell von der römischen Schule des Vignola, welche ja gerade in der gewaltigen Massenkomposition und in der Korrektheit das Wesen der höchsten Kunstentfaltung sah und der Komposition neuen Details nur nebensächliche Aufmerksamkeit zuwendete.

Viel schwieriger ist die Bestimmung der Werke Aleffi's in Bologna, welche aber zumeist um des Umstandes willen interessiren, daß sich hier die dem Serlio nahe verwandten Anfänge des Meisters zeigen. Er war am Palazzo del Comune unter Papst Julius III., also gegen 1550, beschäftigt und errichtete das Hauptportal gegen Piazza Vittorio Ema-

nuele: zunächst wohl nur das untere Geschoß, einen einfachen Rundbogen mit einer auf Postamenten ruhenden gekuppelten toskanischen Säulenordnung und zierlichem Triglyphengebälk. Das wesentlich nüchtere jonische Obergeschoß, welches die Nische mit dem 1580 errichteten Broncedenkmal des Papstes Gregor XIII. umrahmt, gehört wohl erst der Schule des *Tibaldi* an. Dagegen sind die beiden graziösen Erdgeschoßfenster an der Façade und die Architektur im ersten Hofe, namentlich das schöne Thor dem Hauptportal gegenüber, vom Jahre 1547, wohl zweifellos wie schon erwähnt von der Hand des älteren Meisters.

Aber auch die *Casa Amorini* (via Castiglione, 1545—1551) scheint diesem oder einem unmittelbar in seiner Nähe aufgeblühtem Talente anzugehören, eines der reizvollsten Werke der Bologneser Renaissance, primitiv in seinen Einzelheiten, voll entzückender Frische, das Werk eines reichen, mit Jugendfeuer sich ausgebenden Gemüthes. Im Portikus herrschen noch die Ideen der Frührenaissance. Die Fenster des Hauptgeschoßes sind den für Vignola charakteristischen nachgebildet, ein kräftiges Gefims schließt über einem Mezzanin mit weit ausladendem Sparrengefims den Bau oben ab. Das bescheiden um einen zierlichen, später erweiterten Hof gruppierte Innere ist voll reizender dekorativer Einzelheiten. Die Ausbildung der Thüren, der Treppe, des Vestibüls mit ungezählten kleinen Reliefs, Kartuschen, Linienverzierungen etc. gehört nicht zu dem künstlerisch Vollendetsten, aber zu dem Ansprechendsten der ganzen Periode.

Derselben Richtung schließt sich eine größere Anzahl Bologneser Bauten an. So die hinteren Thüren in der Halle des Palazzo Boncampagni (1538—1548), die sich wesentlich von der Architektur des Portales und des Hofes unterscheiden und den letzten Jahren der Bauzeit oder späterer Ergänzung angehören dürften, so ferner die Architektur im Vestibül des Palazzo Legnani, später Pizzardi, jetzt Banca Nazionale, dessen beide Höfe der Frührenaissance und weitere Ausbauten dem 18. Jahrhundert und der neuesten Zeit angehören. Aehnlich einige bescheidenere Häuser, z. B. Via Castiglione No. 23, 24 und 25, letzteres Casa Spada, ein Bau der später durch *F. Tadolini* umgeändert wurde. Daß nicht alle diese Werke von Aleffi selbst, sondern durch eine von ihm beeinflusste Schule errichtet worden, beweist am besten das Collegio di Spagna (1565), in welchem sich älterer Einfluß des Formigine mit der neueren Kunstweise in origineller Weise mischen.

Vafari nennt auch in Genua ¹⁾ eine Anzahl von Werken Aleffi's,

¹⁾ Vergleiche P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerpen 1622; daselbe Werk auch unter dem Titel: *Palazzi antichi di Genova*, Antwerpen 1672. — Der 2. Band hiezu:

welche jedoch zum Theil, als dem reinen Nutzbau angehörig, uns hier nicht zu beschäftigen haben. Es sei nur kurz der Hafen erwähnt, speciell das Thor, welches zum Molo vecchio führt, dessen eine Seite, nach Burckhardt, „bramantisch einfach“, während die andere consequent und absichtlich „barock“ behandelt ist. Bedeutungsvoller ist die Anlage der Strada nuova, welche etwa seit 1550 begann, einer der frühesten großen Straßendurchbrüche, welche von entschieden künstlerischen Tendenzen geleitet wurden, wenn gleich Verkehrsfragen die erste Veranlassung gegeben haben mögen. Ihre Geradlinigkeit und relative Breite steht im Gegensatz zu den bekannten Regeln Alberti's, ist aber bei ihrer Kürze durchaus berechtigt.

Die künstlerische Beurtheilung der Genuesischen Bauten kam bei der geringen Präcision der Angaben Vafari's dadurch ins Schwanken, daß man, einer Tradition folgend, allgemein die Kirche St. Maria di Carignano für den Hauptbau Aleffi's erklärte. Dieses als eine Nachbildung von Michelangelo's Entwurf zu St. Peter und um seiner herrlichen die Stadt beherrschenden Lage willen berühmte Werk muß jedoch meines Erachtens einer weit späteren Zeit zugewiesen werden. Die Annahme, daß er von Aleffi sei, beruht wenigstens keineswegs auf sicheren Nachweisen. Wir erfahren zwar, daß 1552 der Grundstein gelegt sei, doch ist es höchst unwahrscheinlich, daß der Bau zu jener Zeit nennenswerth gefördert wurde. Wenigstens ist in Stadtansichten¹⁾ aus dem Jahre 1576 der „Zarasan“ und ein freier Platz auf demselben deutlich, die Kirche selbst aber nicht in ihren Fundamenten angegeben. Vafari weiß trotz seiner sonstigen guten Informationen 1567 nichts von ihr, also zu einer Zeit, da Aleffi schon Genua verlassen hatte. Im Jahr 1588 wurde die erste Messe in der Kirche gelesen. Zudem lassen viele Umstände auf eine wesentlich spätere Zeit der Vollendung des Baues schließen, so daß vielleicht der Grundplan (Fig. 47), keineswegs aber die Ausführung und das Detail Aleffi zugeschrieben werden kann. Daß

Palazzi moderni di Genova, Antwerpen 1672. Die erste Ausgabe von 1622 enthält jene Aufnahmen, welche allem Anscheine nach Rubens selbst fertigte, als er im Winter 1607—1608 in Genua weilte. In den folgenden Auflagen, deren erste 1663 erschien, wurden die in der ersten Ausgabe enthaltenen Stiche unter dem Titel „Palazzi antichi“ vereint, die Sammlung jedoch erweitert durch die Palazzi moderni. Dieser Umstand ist kunstgeschichtlich von Bedeutung. Denn er lässt vielfach Vermuthungen über das Alter der dargestellten Bauten zu. — Ferner: Raffaello Soprani; Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi 1763. — C. G. Ratti, Vite de pittori, scultori ed architetti Genovesi, Genua 1769. — Nouvelle Description de Gènes et de ses Environs, Genua 1826 — Federigo Alizeri, Guida artistica per la città di Genova, Genua 1846. — Descrizione di Genova e del Genovesato, Genua 1846. — A. Reinhardt, Genua; aus: Palastarchitectur von Oberitalien und Toscana, Berlin 1882.

¹⁾ Georg Braun und Franz Hegenberg, Civitates orbis terrarum 1576.

man sich nach des Meisters Tode nicht gescheut hat, vom ersten Entwurf abzuweichen, zeigt die Gestaltung der am Chore unvollendet gebliebenen Bautheile. Allerdings weist die Grundrißbildung unmittelbar auf Michelangelo's Entwurf zu St. Peter. An die Kuppel legen sich vier kurze Schiffarme, welche hier jedoch geradlinig geschlossen sind. Dies war allem Anscheine nach ursprünglich auch an dem jetzt halbrunden Chor der Fall. In den Ecken liegen vier relativ große Seitenkuppeln, an die sich abermals je zwei Kapellen derart anreihen, daß der Grundriß des Baues ein Quadrat wird, aus dem nur der Hauptchor ein Weniges hervortritt. Das sehr schlichte, trockene Detail, die ganze Fäçadenbehandlung steht in so absolutem Gegensatz zu den notorisch von Aleffi stammenden, stets formenreichen und plastisch empfundenen Entwürfen, daß es ganz unthunlich erscheint, ihm den Aufbau der Kirche zuzuweisen. Denn dieser gehört, soweit er nicht überhaupt aus dem 18. Jahrhundert stammt, unverkennbar einem Künstler aus der Umgebung des *Tibaldi* an.

Diese Annahme wird zum mindesten nicht widerlegt durch den einzigen durch Vafari nachgewiesenen Kirchenbau Aleffi's in Genua, die Kuppel und den Chor des Domes S. Lorenzo (1567). Auf die Grundgestaltung hatte er keinen Einfluß, es handelte sich nur um eine Neudekoration eines ernstern gothischen Baues. Die Vierungsecken wurden je von zwei langgestreckten, korinthischen, kannelirten Pilastrn eingefast, gleiche umrahmen die halbkreisförmige Apsis. Ueber dem Hauptgesimse erhebt sich eine hohe Attika, welche das reich stukkirte Tonnengewölbe trägt. Alle Formen sind den Mailändischen entsprechend, aber sehr gestreckt und den gothischen Verhältnissen nur mühsam angepaßt. Freier ist die schlichte achteckige Kuppel. Die Wanddekorationen fügte ein halbes Jahrhundert später *Rocco Pennone* hinzu.

Aleffi schuf sich in Genua selbst erst die Bedingungen für den wichtigsten Theil seiner Gebäude, die schon erwähnte Strada nuova. Er baute die Mehrzahl seiner Häuser mithin in einem ganz neuen und noch nicht zu sehr beengten Stadttheile. Dies gab ihm die Füglichkeit, sich räumlich auszudehnen. Dennoch verlangte der fürstliche Haushalt der genueser Kaufherren die völlige Ausnutzung des Terrains, welches entweder von der steilen Bergwand abgegraben oder durch Terrassenbau gewonnen werden mußte. Aber die Gleichzeitigkeit mehrerer Auf-

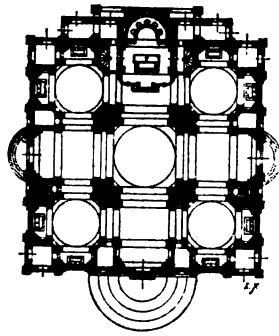
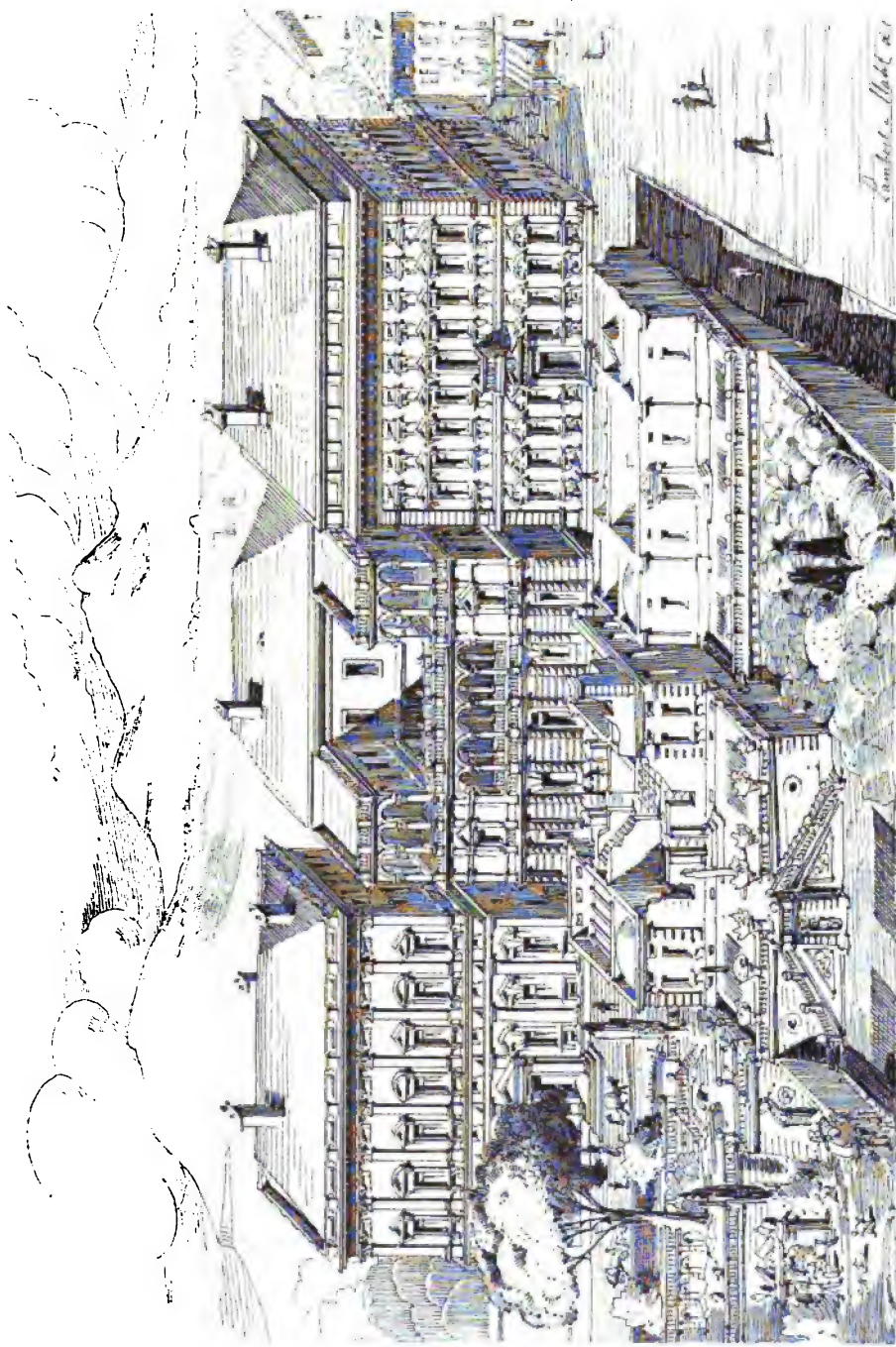


Fig. 47.
St. Maria di Carignano zu Genua.
Grundriß.

gaben bot Veranlassung zu planmäßiger Gruppierung. (Fig. 48.) Aleffi legte die sich gegenüberstehenden Vestibüle in eine Achse und schuf so von Hof zu Hof interessante Durchblicke. Das glückliche Klima ermöglicht einen lebendigen freien Verkehr, die Straße wurde zur gemeinsamen Promenade. Das ist sie heute, da Tausende sich durch die Hauptader der Stadt drängen, wie viel mehr früher, da die Vorstadt um Via nuovissima und Via Balbi noch nicht bestand und auf dem prächtigen Pflaster die Großen der Stadt abgefondert wanderten, während im Hafen und Stadtinnern der laute Verkehr sich drängte. So ergab sich ein Bild reichen, bürgerlich-vornehmen Lebens, das noch nach 50 Jahren den Sohn der nordischen Rivalin Genua's, den Antwerpener Maler Peter Paul Rubens zu den eingehendsten architektonischen Studien entzückte. Sein Werk bietet denn auch den festesten Anhalt bei der Bestimmung der Paläste, die sich hier in prächtiger Folge an einander reihen.

In geschlossener Wohnhausarchitektur erscheint zunächst Palazzo Pallavicini, später Carrega, jetzt Cataldi¹⁾, als ein zweifellos dem Aleffi zuzuschreibendes Werk, welches jedoch bald darauf von *Giovanni Battista Castello* umgebaut wurde. Der Grundriß ist sehr einfach. (Fig. 48). Zwei Querwände theilen das oblonge, sieben Fenster breite Rechteck, so daß neben dem dreifenstrigen Mitteltrakt zwei Flügel für die Wohnräume liegen. In der Achse befindet sich vorn das räumlich bescheidene Vestibül, hinten der größere Saal, dazwischen durch drei offene Arkaden vom Vestibül getrennt, die von der Mittelarkade nach beiden Seiten ansteigende Doppelterre. Die Wölbungen im Vestibül sind auf das reizvollste im Sinne Pierin del Vaga's geschmückt, voll köstlichen, nur selten barocke Anklänge zeigenden Stukkdetails. Die Wände gliedern zierlich durchgeführte Marmorpilaster mit kleinen Gebälkstücken, über den Thüren stehen Büsten. Prachtvoll ist auch die Loggia, ein durch drei Fenster gegen die Straße sich öffnender Raum des oberen Geschosses, der durch korinthische Pilaster und darüber durch — von Castello stammende — Hermen getheilt, auf das reichste stukkirt, mit einem Tonnengewölbe überdeckt wurde, und in dem Goldtone farbigster Fresken und der wohlthuenden Abwägung des Architektonischen zu dem Malerischen, wie der Dimensionen zu einander die angenehmste Wirkung ausübt. Die Fassade ist leider bei dem Umbau in ihrer Harmonie gestört worden, indem ihr Castello ein sehr unruhiges drittes Geschoß zufügte. Doch blieben die Untergeschosse fast ganz intakt. Die Parterre Pfeiler sind durch Rustikapilaster verstärkt,

¹⁾ Bei Rubens a. a. O. bezeichnet als Palazzo A.



Palazzo Spinola. Palazzo Parodi Lercari. Palazzo Cambiaso. Palazzo Gattaldi-Carrega. Palazzo Gombato. Strada nuova.

Fig. 48. Strada nuova zu Genua, Anfichten und perspektivische Schnitte nach P. P. Rubens.

zwischen denen die überaus edel gebildeten Haupt- und darüber zierliche Mezzaninfenster angebracht sind. Sie sowohl, wie das in Marmor gebildete toskanische Pilafterportal mit kräftigen Konfolen statt der Triglyphen, wohlgeformtem Giebel und zierlichen, in die Ordnung eingestellten Gewände, zeigen gewisse für den Meister charakteristische Eigenheiten: so das energische Ueberragen der Platte der Gesimse über die zart gebildeten Unterglieder, eine Vorliebe für gradlinige Detailformen, z. B. an den Stützen unter der Sohlbank, an den statt des Akanthusblattes mit einer Art Lamberquin geschmückten, schon barock gezeichneten Konfolen, ferner an den Halbbalustern zwischen den Ohren der Mezzaninfenster und der breit und kräftig ausgebildeten, wirkungsvollen Platte des Gurtgesimses. Das Obergeschoß ist durch kannelirte, jonische Pilafter getheilt, welche einst ein schönes Konfolenhauptgesims trugen. Die Fenster entsprechen fast genau denjenigen des Untergeschosses, stehen jedoch, ähnlich wie am Palazzo Marino, je in einer Art kleinem Risalit, so daß die Pilafter in eine schmale Rücklage eingestellt erscheinen. Der Balkon vor den Mittelfenstern gehört nicht zu Aleffi's ursprünglicher Anlage, die sich durch monumentale Ruhe von dem an Detail überreichen, durch die lebhafte Färbung noch bewegter erscheinenden Bau Castello's günstig auszeichnete. Doch zeigt sich schon hier, wie bei den meisten Werken Aleffi's, eine gewisse Furcht vor glatten Flächen, eine Engstellung der Achsen und ein dekorativer Reichtum, der dem Werke leicht gefährlich werden kann. Gegen die See- seite schloß sich einst eine Terrasse mit Gartenanlage an den Palaft.

Gegenüber dem Palazzo Cataldi liegt der Palazzo Spinola ¹⁾, dessen erste Anlage wohl Aleffi angehört, der jedoch sichtlich in späterer Zeit vielfach verändert wurde. Die alte wohl nur gemalte Façade (s. Fig. 48), mit breiten toskanischen Pilaftern, Fenstern mit rusticirten Verdachungen im Erdgeschoß, den Mezzaninfenstern im breit ausgebildeten Fries, überflanken korinthischen Pilaftern im hohen Oberstock ist jetzt einer neuen, gleichfalls gemalten gewichen. Sie gehörte namentlich in Folge der übermäßig gesteigerten Höhenverhältnisse der Innenräume bei relativ geringer Grundfläche zu den mindestglücklichen Schöpfungen des Meisters. Interessant ist dagegen die Grundrißanlage (Fig. 49): das quadratische Vestibül mit feinen zarten Pilaftern und kräftigen, consolenartig wirkenden toskanischen Kapitälern, auf denen das überaus reizvoll stukkirte und gemalte Gewölbe ruht, abermals Castello's Werk; zu dem durch Blendarkaden in zwei Geschossen und dazwischen einem breiten Fries für den Mezzanin belebten Hofe führt eine offene toskanische Loggia.

¹⁾ Bei Rubens: F.

Links nimmt der Flügel zu Seiten derselben die stattliche Treppe auf. Der alte Hof war quadratisch und schloß gegen die in der Höhe des ersten Geschosses ansetzende Berglehne mit einer Mauer ab, in der sich die einfache Brunnennische befand. Erst das 17. Jahrhundert verlängerte den Hof von drei zu sieben Achsen und gab ihm den höchst wirkungsvollen Abschluß durch eine reiche und malerische Brunnenanlage.

Gleichfalls an Strada nuova steht ein anderer Palazzo Spinola, jetzt Giorgio Doria ¹⁾, welcher in noch stärkerem Grade als die Genannten durch spätere Umbauten verändert wurde, gleich diesem aber höchst wahrscheinlich dem Aleffi angehört. In der Grundrißanlage zeigen sich zuerst die vollen Reize Aleffischer Kunst, wenngleich dieselbe dadurch, daß an zwei Seiten der einst ringsum von einer dreiachsigem toskanischen Säulenarkade umgebene Hof vermauert worden ist, wesentlich beeinträchtigt wurde. Gegen das schönräumige, um einige Stufen tiefer gelegene Vestibül öffnen sich wieder drei Arkadenstellungen, die in den Pilastern des ersteren eine entsprechende Fortbildung, und zwar in den Schmalseiten in einer Art Palladiomotiv, finden. Die Treppe setzt seitlich in der Hofachse an und führt zu der in der Höhe des

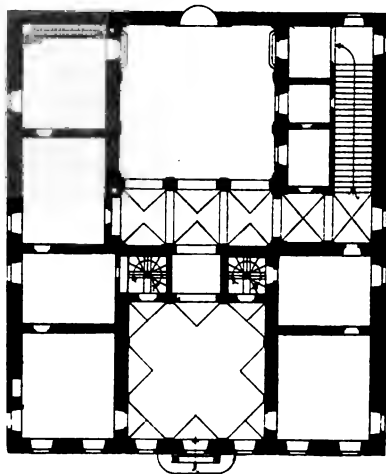


Fig. 49. Palazzo Spinola zu Genua.
Ursprünglicher Grundriß.

Berggartens befindlichen Loggia des Obergeschosses. Dieses beherbergt nach der Straße zu den sehr stattlichen, mächtig hohen Saal. Während im Vestibül und Hof das Detail ächt Aleffisch ist — man sehe die kleinen, bloß aus Architrav und Platte gebildeten Gebälkstücke über den toskanischen Säulen — ist an der Façade nur die alte Fenster-eintheilung nach einem im 17. Jahrhundert erfolgten Umbau geblieben. Die Ecken nahmen Ortsteine ein, an die sich dicht heran nach Venetianer Art, die ersten der fünf Fensterysteme legten. Die Architektur der letzteren bestand aus enggestellten Quaderungen im Erdgeschoß und toskanischen, kannelirten Pilastern im oberen Stockwerk; drei Fenster bildeten in der Achse des Baues eine Gruppe. Das Portal mit gequaderten toskanischen Säulen und Gebälk und schwerem Volutengiebel

¹⁾ Bei Rubens: I. Vafari sagt, Aleffi habe für zwei Dogen Paläste gebaut: Luca Spinola wird 1551, Simone Spinola 1567, ein Lercaro 1563 und ein Giustiniani 1569 zum Dogen ernannt. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles etc.

hatte noch je zwei Zwischenfenster zur Seite, während sonst die breiten Pfeiler einfach und ziemlich nüchtern in Putz rusticirt waren.

Ein ächt Aleffischer Bau ist ferner Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaso¹⁾ (Fig. 50), der sich namentlich durch seine gute Erhaltung auszeichnet. In der Hofanlage nähert er sich dem Palazzo Giorgio Doria, nur sind an den Ecken der Arkaden Pfeiler angebracht und ist das Terrain so beschränkt, daß die Tiefe des Hofes nur zwei Arkaden beträgt und an der Terrassenmauer nur eine Blendarchitektur angebracht werden konnte. Die Bildung der toskanischen Säulen hat noch etwas Schweres. Zwischen die Hofarkaden und das quadratische Vestibül legen sich noch drei auf Pfeilern ruhende Bogenstellungen, von deren mittlerer aus die Treppe seitlich aufsteigt. Es entfaltete sich hier zuerst jener Reiz der malerisch reichen Durchblicke von Raum zu Raum, der später die Genuesischen Palastbauten vor allen anderen Italiens in so beeindruckender Weise auszeichnen sollte. Die Façade, ganz in Marmor ausgeführt, gehört zu den charakteristischsten Schöpfungen des Meisters.

Das Parterre ist durch rusticirte Pfeiler getheilt, zwischen denen die Fenster mit ihren abgebrochenen, theils runden, theils geradlinigen Giebeln stehen; darüber in gewohnter Gestaltung das Oberlicht; die Gurte breit und wirkungsvoll, durch einen Mäander belebt. Dem Obergeschoße fehlen die sonst verwendeten Pilafter, so daß die sieben Fenster mit ihren breiten, durch ein verziertes Band unter einander vereinten Verdachungen und den hohen, zum Gurt der Mezzaninfenster reichenden, gradlinigen Stützen darüber, die Vertikaltheilung in den schlicht gequadranten Mauerflächen bilden. Das Schönste am Bau aber, den edelsten antiken Vorbildern nachgebildet, ist das Hauptgesims. Das Portal ähnelt demjenigen vom Palazzo Cataldi, obgleich die Triglyphen in gewohnter Weise und der Giebel abgebrochen ausgeführt sind. Ueber demselben krägt ein Balkon vor. Für das Studium Aleffischer Details ist dieser Bau besonders interessant: reich und doch bescheiden, noch ganz durchweht vom Geist der frühen Renaissance, ja sogar noch etwas eckig und un gelenk in den Formen, wenn schon fortgeschritten in der Wahl der Motive, das Werk eines fein empfindenden, doch nicht mächtig in's Große schaffenden Künstlers.

Neben diesen geschlossenen Wohnhäusern schuf Aleffi — und hierin war er besonders glücklich — eine Anzahl palaftartiger Villen von freierer Gestaltung. Eine derselben befindet sich sogar an der damals noch ländlicheren Strada nuova, der Palazzo Lercari, später Parodi, jetzt Kafino (1567—1584)²⁾ (Fig. 48). Dieser zeichnet sich vor allen Stadt-

¹⁾ Bei Rubens: „Augustino Palauicino“. ²⁾ Bei Rubens: K.

palästen dadurch aus, daß das Wohnhaus sich hinter einem aus fünf Arkaden an jeder Seite gebildeten, schönen Säulenhofe erhebt. Die Flügel desselben erstrecken sich hinter den Umgängen bis an die Straße und bilden hier dreigeschoßige Pavillons, deren oberste Bekrönungen einst als entzückend freie Rundbogenarkaden durchgebildet waren. Eben solche verbinden die Pavillons im Mittelgeschoß, während das Parterre nach außen durch dekorative Rustikapfeiler gegliedert wird. Die ungeschickten Hermen, welche jetzt das Portal einfassen, stammen nicht aus Aleffi's Zeit. Im Hofe sind die Obergeschoßwände schlicht gehalten und für Malerei berechnet. Der Haupttrakt beherbergt über dem Vestibül zwei mächtige Säle und hinter denselben eine stattliche zweiarmlige Treppe, deren Podeste und oberer, faalartiger Austritt köstliche, wenn auch einer späteren Zeit angehörige Schöpfungen der in Genua so außerordentlich reichen dekorativen Malerei und Plastik beherbergen.

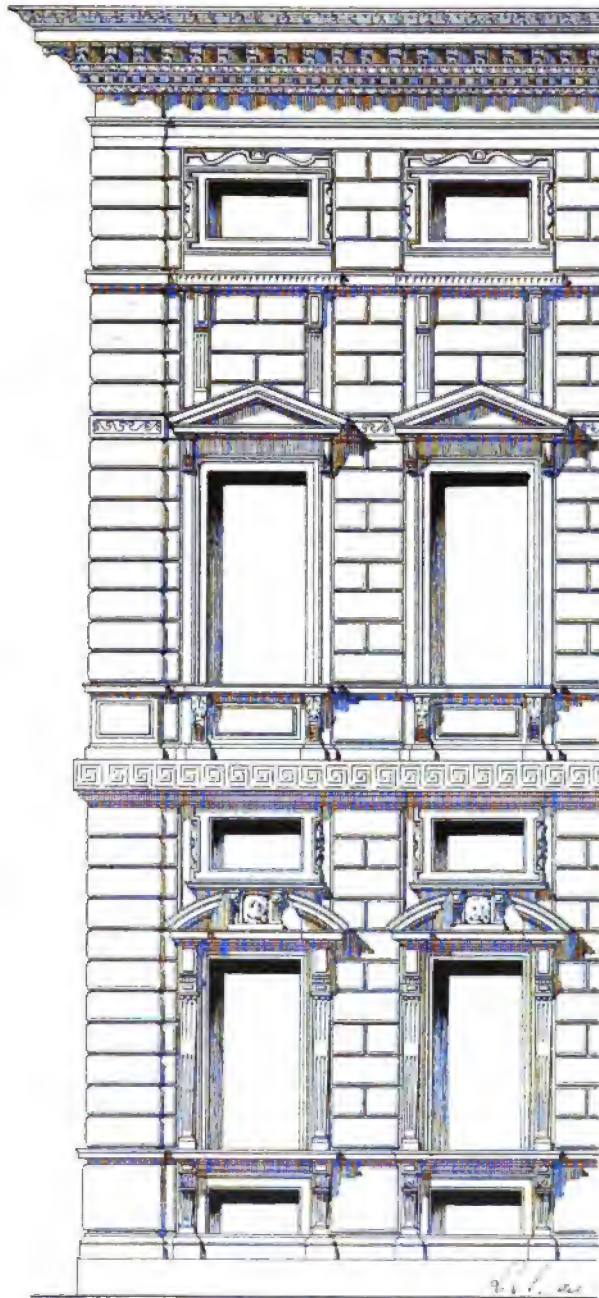


Fig. 50. Palazzo Cambiaso zu Genua. Façadensystem.

Dieselbe Grundform, jedoch in unvergleichlich glücklicherer Durchführung, zeigte die Villa Grimaldi, jetzt Sauli (Borgo S. Vincenzo, seit 1853 umgebaut), ¹⁾ von welcher auch Vafari berichtet (Fig. 51). Wieder finden wir hier Arkaden an den drei Hoffseiten vor dem Hauptbau, doch sind diesmal gekuppelte toskanische Säulen angeordnet, über deren gemeinfamen Gebälk sich ein rechtwinkliches Oberlicht öffnet, während je drei Rundbogen von einem Stützenpaar zum andern gespannt sind. Ueber den Loggien ein offener Altan, nur an den vorderen Ecken zwei von gekuppelten jonischen Pilastern eingefasste Pavillons. Die Straßenfäçade zeigt eine dekorative, an Florentiner Vorbilder erinnernde Rustikaarchitektur. Köstlich ist vor Allem die Hofffäçade der Villa selbst, die das Arkadenmotiv des Hofes in zwei Geschossen über einander als Blende, in den drei Mittelachsen des Obergeschosses aber als prächtig freie Loggia aufnimmt und dadurch dem Ganzen einen heiteren Festglanz, unvergleichliche Anmuth verleiht, Schönheiten, wie sie gleich ergreifend der Meister selbst kaum je wieder geschaffen hat. Die Rückfäçade mit gekuppelten toskanischen und darüber korinthischen Pilastern, schön durchgeführten Gesimsen und Blendarkaden im Parterre schließt sich einem alsbald zu schildernden weiteren Typus der Villen Aleffi's an. Im Inneren nehmen Saal und Loggia zu fast gleichen Theilen den ganzen Mittelbau ein, seitlich nur bescheidenen Raum für Zimmer und Treppen übrig lassend. Das Vestibül des Parterre entspricht der Loggia nicht ganz an GröÙe.

Der vornehmen Abgeschlossenheit dieser Villen steht die offene GröÙe anderer wirkungsvoll gegenüber. Zu diesen gehört in erster Linie die Villa Pallavicini (genannt delle Peschiere; Salite S. Bartolommeo) ²⁾. Der Grundriß verläßt die sonst übliche einfach rechteckige Form, indem sich in Verlängerung der schmalen Flügeln zu Seiten des vom vorderen Saal und der hinteren Loggia eingenommenen Mitteltraktes noch kurze Bauten fügen. Im Erdgeschoß findet sich im Mittelbau ein quadratisches Vorhaus und Loggien an beiden Achsen. Die Hauptfäçade theilt sich durch eine mittlere Rücklage. Beide Geschosse sind durch Pilaster, glatte jonische und kannelirte korinthische, gegliedert. In der Rücklage befinden sich zwischen denselben unten Arkaden, oben Fenster ohne Gewände, doch mit Oberlichtern; an den Flanken unten je eine große Nische, oben je ein Rundbogenfenster und zur Seite desselben wieder jene Fenster und Oberlichter, mithin eine Art Palladiofystem. Das schöne Hauptgesims und eine später aufgebaute prächtige, durchbrochene Balustrade schließen den Bau wirkungsvoll

¹⁾ Bei Rubens: H. ²⁾ Bei Rubens: E.

nach oben ab. Die Villa steht isolirt an steiler Berglehne, Terrassen heben sie empor und gestatten die Anlage eines prächtigen Grottenbaues vor der Front, welcher das Motiv der Façadentheilung bei toskanischer Ordnung wiederholt. Breite Rampen mit Balustraden führen seitlich auf die Höhe der Terrasse.

Formal höher steht noch die Villa Imperiali, jetzt Scaffi in S. Pier d'Arena. Das Erdgeschoß gliedern hier kräftige, unkannelirte, toskanische Halbsäulen über denen, die schlichten Fenster mit ihren Mez-

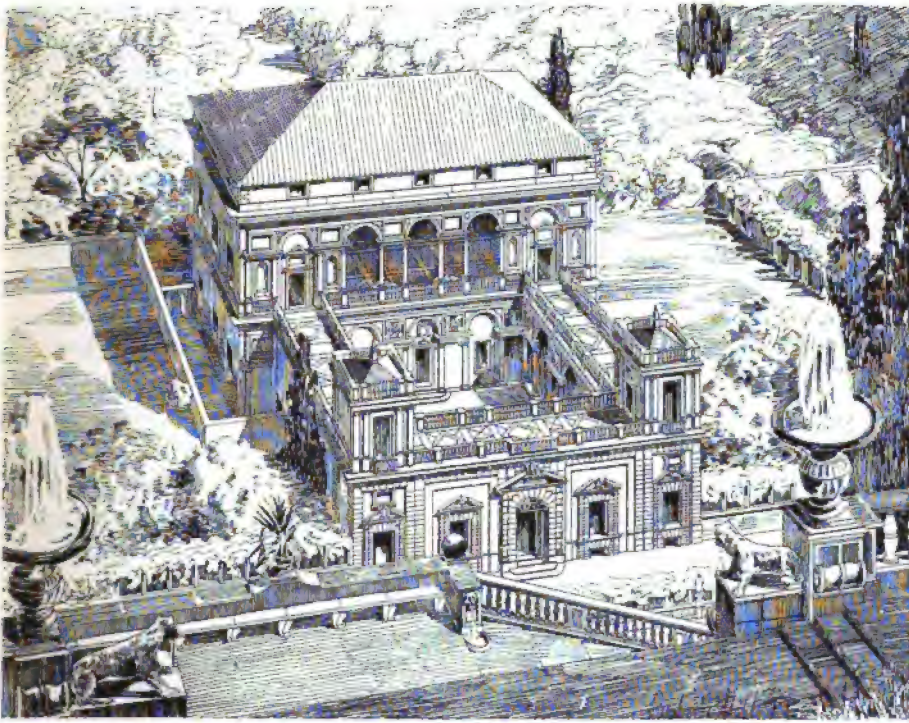


Fig. 51. Villa Sauli bei Genua.

zaninoberlichtern umfassend, sich ein schönes reiches Gurtgesims hinzieht. Am Obergeschoß, welches kannelirte, korinthische Pilaster theilen, treten in dem etwas zurückliegenden, einem Balkon Raum gebenden Mittelrisalit, an Stelle der sonst ähnlich wie im Erdgeschoß gebildeten Fenster, Rundbogenarkaden. Ein köstliches, reich stukkirtes Hauptgesims, mit kleinen Kartuschen zwischen Akanthusranken im Fries, zu vieren gekuppelten, eleganten Konsolen bekrönt den Bau. Die großartige Gartenanlage, welche sich hinter demselben die Berglehne hinauf

erstreckt, dürfte eines der frühesten Werke so hoch entwickelten Naturfinnes sein. Denn hier faßt die ordnende Hand zuerst die umliegende Landschaft in feste, auf die Villa in Bezug tretende Linien und vereint so die Berghöhe und das tiefblaue Meer zu einem von Menschengeist durchdrungenen Bilde. Den alten Ziergarten, jenes Produkt der Vorliebe für seltene Pflanzen und künstliche Gestaltungen, der mehr dem Sinn für Raritäten, als dem modernen Naturempfinden entsprungen schien, erweiterte Alessi hier zu einem hohen Kunstwerk, das, bestimmt der Architektur zu dienen, von derselben die Grundgedanken des linearen Aufbaues entlehnte. Aber nicht die Kunst der Baumscheere, nicht der Zwang ist es, der dem Garten seine monumentale Form giebt: Alessi ließ der Pflanze ihr schönes Recht sich in regellosen Massen breit und üppig zu entfalten. Vielmehr wirkt der große Zug der Linien, der, dem Terrain sich anlehnend, dieses sich unterwirft und, indem er den gegebenen Bedingungen folgt, diese um feinetwillen geschaffen erscheinen läßt. Alle spätere Gartenbaukunst hängt von Alessi ab, der hier sein charakteristisches Talent in höchster Kraft entfaltete, jene Kunst, in der Vielheit der Formen doch eine Einheit der Idee zu schaffen.

Das architektonische System der Villa Scaffi wiederholt sich bei verwandten Bauten unseres Meisters. So hat die Villa Giustiniani, jetzt Cambiaso (S. Francesco d'Albaro)¹⁾ fast dieselben Grundzüge des im Detail etwas weniger reichen Aufrisses, namentlich in den hier einseitigen Seitenrisaliten, dafür jedoch im Erdgeschoß eine über Freitreppen zugängige, offene, prachtvolle Loggia und darüber die übliche Fensteranordnung; an der Rückseite im Obergeschoße dagegen eine hinter die Seitenflügel zurücktretende Loggia über gekuppelten, jonischen Säulen. Beide Anlagen, obgleich durchaus verschieden in ihrem dekorativen Schmucke, sind gleichwerthig hinsichtlich der Schönheit der Raumkomposition, welche durch Nischenanbauten, zierliche Belebung der Wandflächen und reiche Stukkierung der Kassettendecken noch in ihrer Wirkung gesteigert wird. Auch der gewaltige, 12,60 Meter hohe Saal des Mittelbaues ist noch völlig erhalten.

Was an dem Palazzo de' Mari seit einem an der Wende des 17. Jahrhunderts vorgenommenen Umbau noch alt sich erhielt, ist schwer zu entscheiden; wohl sicher Theile des auf bescheidener Grundfläche malerisch ausgestatteten Hofes. Wenn sich meine Vermuthung, daß uns seine alte Gestalt bei Rubens im „Palazzo Tomaso Pallavicino“ erhalten sei, bestätigen sollte — auf Grund genauer Aufmessungen wäre der

„ 1) Bei Rubens: B.

Beweis leicht zu erbringen — so erscheint derselbe für Aleffi's Hand zu trocken, vielmehr als das Werk eines seiner Schüler.

Einem solchen und bei der schönen, dem Municipio verwandten Disposition von Vestibül, Zwischenhalle und Hof, einem der bedeutenderen, gehört noch der Palazzo Grimaldi, später Brignole Sale, jetzt Deferrari (1565—1569) an. In der Façade mischen sich große Schönheiten des Details und maßvolle Komposition mit namentlich im Obergeschoß auftretenden barocken Einzelheiten, so daß auf spätere Veränderungen der ursprünglichen Idee geschlossen werden muß. Das Portal, welches ziemlich systemlos der Façade nachträglich angefügt wurde, ist eine reizvolle Arbeit aus späterer Zeit.

Es wird wohl schwerlich gelingen, mit Sicherheit alle jene Bauten im Straßengewirr Alt-Genua's festzustellen, welche von Aleffi stammen. Als vielen gemeinsam darf das streng, ja oft etwas trocken gezeichnete Marmorportal toskanischer Ordnung gelten, welches durch einen reichen Triglyphenfries und bekronende, meist zu Seiten eines Wappens oder einer Trophäe sitzende Figuren abgeschlossen wird. Vielfach tritt an Stelle der Architektur eine glänzende Façadenmalerei, wie sie schon an älteren Palästen geübt worden war, die jedoch nun ihre Motive mehr aus der Architektur entlehnt. Da hier technische Schwierigkeiten der naturalistischen Spiele zugeneigten Phantasie keine Hindernisse mehr entgegenstellten, war es unvermeidlich, daß sich im Werke des Pinsels eine freiere Behandlung des Details, ein kühneres, malerisches Verkröpfen der Säulen, reicherer Schmuck mit theils statuarischen, theils realistischen Figuren einstellte, daß vom rein tektonischen Aufbau zu den Mitteln der Festdekoration übergegangen, der herbe Ernst der architektonischen Linien durch die weicheren überschneidenden Formen von menschlichen Figuren, Blumengehängen etc. gemildert wurde. Noch in *Giovanni Angelo Montorsoli's* († 1563) köstlichem Palazzo Andrea Doria (nach 1529) oder in dem Palazzo Antonio Doria, jetzt Präfektur (um 1540, erst später durch *Calvi* bemalt) einem der glänzendsten Werke der voraleffischen Zeit, oder in dem verwandten Haus Piazza Embriaci 5 mit hübschem Vestibül und malerisch konzipirter Treppe, oder ferner dem aus Umbau einer gothischen Anlage entstandenen Haus Via S. Bernardo 6 ist von solchen Freiheiten nichts zu merken. Ja in den Innendekorationen der Paläste Aleffi's, in den herrlichen Grotesken der Gewölbzwickel, wie sie Castello schuf, der sich, wie wir sehen werden, auch als Baumeister hervorthat, hält sich die lebhaft wirkende Phantasie noch stets im Rahmen der Architektur, wenngleich die Strenge Rafaelischer Auffassung, die klassische Schönlinigkeit des Details nicht mehr wie in Pierin del Vaga's köstlichen Deckendekorationen des Palazzo Andrea Doria ein-

gehalten wird. Aber schon der kräftig gefunde *Luca Cambiaso* (1527 bis 1580) und mehr noch der keck die damals neuen Wege eines energischen Realismus schreitende *Lazzaro Calvi* (1502—1605) u. A. trachteten in der Façadenmalerei aus der Gesetzmäßigkeit heraus zu rein individuellen, bildartigen Schöpfungen der Dekorationsmalerei fortzuschreiten. So verdrängten sie die plastische Architektur mehr und mehr von den Häuserfronten und wurden die Veranlassung zu jenem fast allen architektonischen Details baren Baufystem, das, wie wir sehen werden, in Bartolomeo Bianco seinen vollendeten Ausdruck fand.

Klar zeigt sich die Eigenart Aleffi's an dem reich detaillirten Hause Piazza Sauli 4 und am Palazzo Saluzzo, jetzt Ferro, Piazza Giustiniani, dessen nur je zwei Achsen breiter Arkadenhof von der Treppe an zwei Seiten umfaßt wird, so daß auf engem Terrain sich noch Raum für ein Vestibül und reizende Durchblicke aus demselben nach der später mit einer heiteren Barockstukkirkung umkleideten Brunnennische ergeben. Die Façade ist in der Barockzeit gemalt worden. Aehnlich, doch durch Umbau eines gothischen Gebäudes entstanden, ist das elegant durchgeführte Handelsgericht, Via S. Bernardo 19, an dem namentlich die zierliche Treppenhalle des Befuches würdig ist. In den benachbarten Stadttheilen drängen sich verwandte Bauten, wenngleich meist der unmittelbar folgenden Periode, so der an Piazza Giustiniani 6, der das Motiv für das Vestibül des genueser Königspalastes — feilliche Mezzaninfenster im Innern — hergab, die stattliche Façade Vico dei Notari. An Palazzo Ferro erinnert derjenige (Palazzo Cruce?) an Piazza Demarini, dessen schöne und einfache Hofarchitektur mit höchst malerischer Treppe leider vielfach zerstört ist, dessen Portal in der Barockzeit umgeändert wurde, der aber durch seine klare Disposition auf schwierigem Terrain den Architekten heute noch erfreut. Das Portal des Palazzo Grimaldi, jetzt Lomellino (1562) in der Via S. Luca gehört gleichfalls hierher. Burckhardt nennt noch den Palazzo de' Amicis, früher Grillo (Piazza delle Vigne) als einen dem Aleffi zuzuschreibenden Bau, während Alizeri denselben dem Castello zuweist.

Der Aufzählung dieser Bauten sei noch die des Palazzo Doria, später Coccapani, jetzt Invrea (Piazza Invrea) zugefügt, eines jener herrlichen Werke, die dem Wanderer auf seinen Wegen durch das Gewühl Alt-Genua's plötzlich gegenübertreten. Das Architektonische bildet hier allerdings nur den Rahmen der großartigen Façadenmalerei. Es äußert sich in dem streng gezeichneten Portal toskanischer Ordnung, in dem köstlich reich durchgeführten Konsolenhauptgesims und dem eleganten Gurt. Die Malerei bildet das Parterre zu Quadern, gliedert

die Obergeschosse durch mächtige gekuppelte Halbfäulen, vor denen bunt behandelte Figuren auf Postamenten stehen. Bogenstellungen, einfach edle Verdachungen über den Fenstern, namentlich aber der tief gestimmte Goldton der Freskenmalerei, Alles dies wirkt zu einem köstlichen Bilde zusammen, dessen Glanz selbst durch die Zerstörung hindurch noch erfrischend leuchtet. Das Vestibül und die Treppe sind raumbeschränkt und einfach gegliedert, jedoch ausgezeichnet durch reizvolle Fresken.

Aehnlich reich gemalt bei einfachster Architektur ist das Hôtel d'Italie. Hier zeigt sich in der Façadenmalerei so recht die Freude an überschwänglichem Luxus: grüne Marmorfäulen mit goldigen Kapitälern, Bronzeornamenten, Festons aus Waffen und Rüstungen, perspektivisch angeordnete Hallen, Durchblicke auf Statuennischen mengen sich zu einem glänzenden Bilde architektonischen Wollens.

Von Aleffi's Bauthätigkeit in Affifi, wo er die von Vignola begonnene Kirche St. Maria degli Angeli vollendete, ist an selbständigen Werken nicht viel Bedeutendes erhalten. Der Dom S. Rufino erinnert an S. Vittore al Corpo in Mailand: Ein ziemlich trockenes, von toskanischen Pilastern gegliedertes dreischiffiges Langhaus und in der vollen Breite desselben eine achteckige, nur mäßig erleuchtete Kuppel, an die das gestreckte Chor sich anlegt. Gehört die Loggia bei St. Maria degli Angeli wirklich dem Aleffi an, so finden wir hier an ihm die Beobachtung neu bestätigt, daß greife Künstler gerne auf ihre Anfangsideen zurückgreifen, denn dieselbe nähert sich durch die Anlage der oberen Arkadenreihe mit ihrer doppelten Anzahl von Säulen den Bauten Triacchini's.

Wir hören noch, daß Aleffi für die Façade des Gesù zu Rom einen Entwurf geschaffen habe, der jedoch als zu reich zurückgewiesen wurde. Wohl mochte seine Kunst dort nicht verstanden werden, wo man sich an die schlichteren Formen Vignola's und Porta's gewöhnt hatte.

Die Wirksamkeit der Schüler Aleffi's konnte nicht spurlos für die Entwicklung der Genuessischen Architektur vorübergehen, wenngleich kein einziger einheimischer Meister dort nachzuweisen ist. Bei dem bereits erwähnten Mangel zuverlässiger Nachrichten über die Baugeschichte der Stadt muß die Kritik der Bauten als einziges, wenngleich wenig zuverlässiges Hilfsmittel für die Bestimmung der verschiedenen Werke gelten.

Als Zeitgenosse und als Gehilfe des tonangebenden Architekten erscheint *Giovanni Battista Castello* genannt *il Bergamasco* († 1576) von

dem wir sicher nur wissen, daß er in Gemeinschaft mit dem Florentiner *Montorsoli* den Umbau der Kirche S. Matteo (um 1560) geleitet habe. Von ihm ist die zierliche Stukkbekleidung der Decke, welche *Luca Cambiaso* ausmalte. Das Beachtenswerthe an derselben ist die rein dekorative Auffassung, die bescheidene Behandlung des Architektonischen, das geschickte Einfügen figuralen Schmuckes in das leicht bewegte und phantasiereich behandelte Ornament. Diese Dekoration und verwandte Ausschmückungen wohl zweifellos Aleffi'scher Bauten haben die Veranlassung gegeben, daß man eine Anzahl von Profanbauten Genua's dem Castello zuschreibt, in welchen sich die Hand eines um des Ausdrucks des architektonischen Wesens der Bauglieder wenig beforgten, seine Aufgabe rein formal behandelnden, zu barocken Ausschweifungen durch fein glänzendes Formentalent leicht verleitenden Künstlers geltend macht.

Unter diesen sind die charakteristischsten der Palazzo Centurione, später Raggio, jetzt Podestà und der Palazzo Imperiali. Der erstere (Fig. 52) steht in der Strada nuova und dürfte gleichzeitig mit den Aleffi'schen Bauten oder kurz nach ihnen entstanden sein. Sein Grundriß unterscheidet sich von dem des Palazzo Spinola fast nur durch das ovale Vestibül, hinter welchem auch hier die Treppen und weiterhin eine gegen den Hof sich öffnende Loggia liegt. Im 18. Jahrhundert wurde auch hier der Hof gegen die Berglehne zu erweitert und von *Domenico Parodi* ein überaus malerischer barocker Brunnen angelegt, der gemeinsam mit der wohl gleichfalls späteren Dekoration des Vestibüles jetzt dem Bau die charakteristischen Reize giebt. Höchst bemerkenswerth ist die Façade, an der nur das Marmorportal aus neuerer Zeit stammt; sie erhebt sich in drei Haupt- und darüber zwei Nebengeschossen, ist durch zwei Gurte getheilt und von einem wenig glücklichen Hauptgesims abgeschlossen. Die fünf Fenster jedes Stockwerkes wurden mit schlichten Gewänden umgeben, die Mauerflächen aber mit einem heiteren Spiel von Stukkornamenten, von Hermen, Trophäen, Blumengehängen, Bandwerk und Kameen, wie bei einer Festdekoration, überzogen, welche zwar durch einige Lifenen und Horizontalstreifen, und nur angedeutete Rusticirung in ein leichtes architektonisches Princip eingeordnet wurden, doch ein durchaus selbständiges, von tektonischen Funktionen freies Dasein führen. So wird zwar ein erfrischend lebendiger, doch keineswegs ein im höheren Sinne befriedigender Eindruck erzeugt.

Nicht minder reich, jedoch wesentlich strenger in noch ganz unter Aleffi'schem Einfluß stehender Formengebung ist der dekorative Schmuck des Palazzo Imperiali (1560) (Fig. 53). Das Parterre ist rusticirt und bis auf das toskanische Marmorportal schlicht behandelt. Um so

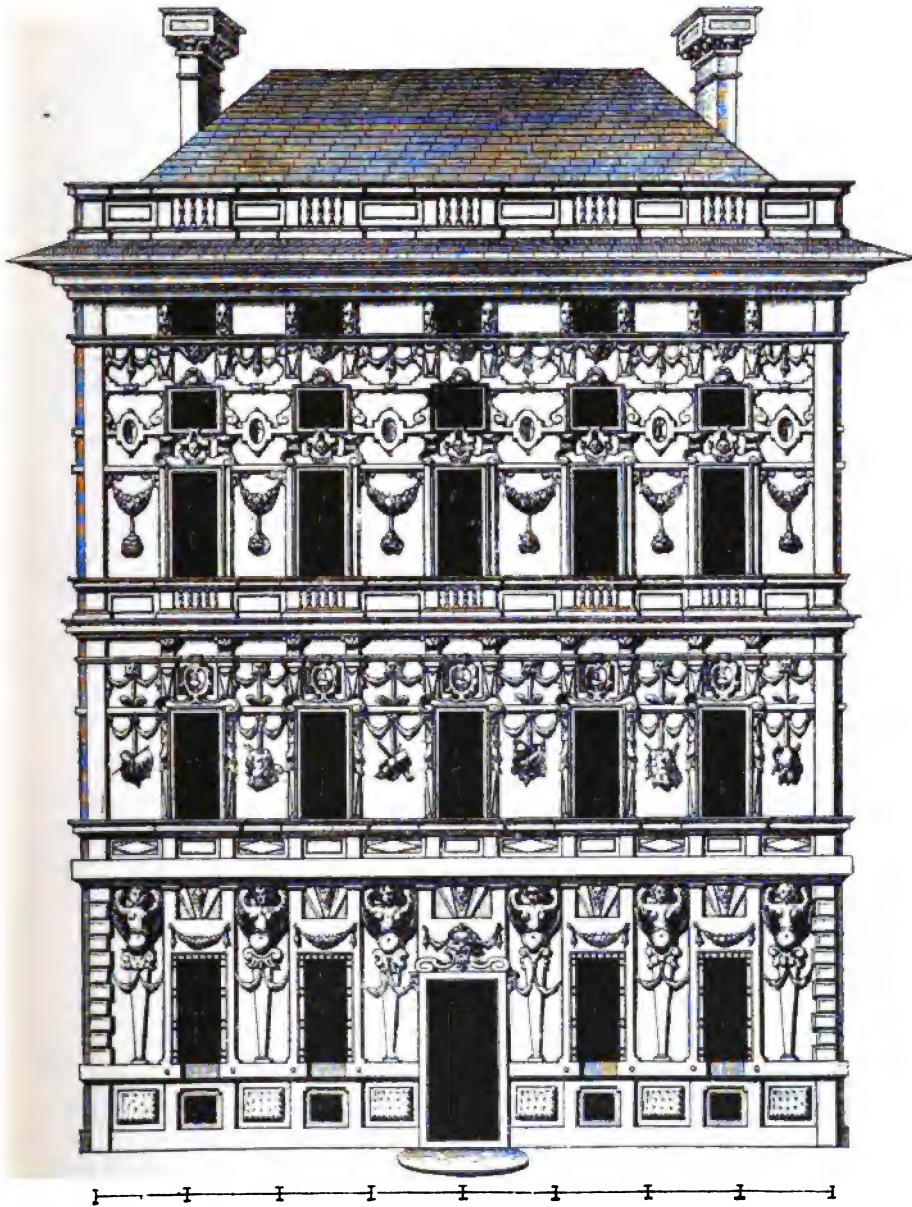


Fig. 52, Palazzo Podestà zu Genua. Ursprüngliche Façade.

reicher wurden die beiden Obergeschosse und das zwischen ihnen liegende Halbgeschoß stukkirt. Auch hier dienen die Gewände und Gesimse nur als Rüstung für den zum Theil mit höchster Feinheit durchgebildeten

Schmuck. Der Fries unter den Fensterverdachungen biegt sich zur Volute um, welche seitlich gestellte Hermen tragen, Rahmenwerk, Putten, Fruchtschnüren beleben die Pfeiler. Die Hausecke wird durch Wappen, unter dem Kranzgesims durch ein in eine Konsole endende Männergestalt betont. Die Gliederungen sind zart, noch an die großen Vorbilder Rafael's und Pierin del Vaga's erinnernd, die wenigen übrig bleibenden Flächen noch zum Ueberfluß mit Fresken bedeckt. An Stelle eines strengen Aufbaues tritt bei der engen Lage und dem mangelnden Ueberblick über die Gesamtfassade nicht mit Unrecht ein der Innendekoration entlehnter Formenreichtum. Höchst beachtenswerth ist die Grundrißentwicklung. Das mit dem köstlichsten Freskens Schmuck auf dem von Kappen getragenen Spiegelgewölbe gezielte Vestibül ist durch toskanische Pilafter gegliedert und öffnet sich an der Langseite mit vier Arkaden gegen den ringsum in zwei Geschossen von Arkaden umgebenen, engen Säulenhof, in dessen Hintergrund sich zwei Statuennischen befinden. Die Treppe, seitlich angelegt und durch aufsteigende, balusterartig geformte Säulen getragen, erhöht den malerischen Reiz des Durchblickes, der mit zu den originellsten in Genua gehört.

Verwandt dem erstgenannten Bau war früher der Doppel-Palazzo Adorno, der einst für die Familien Saluzzo und Adorno gemeinsam errichtet und, wie es nach Rubens scheint, für malerischen Fasadenschmuck berechnet wurde. Die beiden Portale mit rusticirten toskanischen Pilaftern und großen Schlußsteinen, die wenigen, aber einfachen Gurte, das köstliche, durch Malerei bereicherte Hauptgesims lassen eine feine, dem Castello sicher nahestehende Hand erkennen. Minder glücklich war der alte Wand Schmuck mit sehr schlanken Pilaftern, einer Ueberfülle von Kartuschenwerk, unerfreulich gestreckten Verhältnissen und willkürlicher Massenvertheilung.

Dagegen zeigt sich Castello wieder in seiner vollen Anmuth in der Innendekoration des Palazzo Cataldi Carega, namentlich in dem im 17. Jahrhundert zwar restaurirten, in den Haupttheilen jedoch wohl erhaltenen oberen Vestibül, welches in Anlage und Durchbildung des Details seine Abhängigkeit von Aleffi, aber eine Steigerung von dessen Neigung zu bewegter Linienführung und Häufung der Motive darthut.

Als Mailänder Schüler Aleffi's sind nur zwei Architekten zu nennen. Zunächst *Vincenzo Seregni*. Obgleich dieser anfänglich in Konkurrenz mit dem großen Meister trat und drei uns erhaltene an S. Pe-

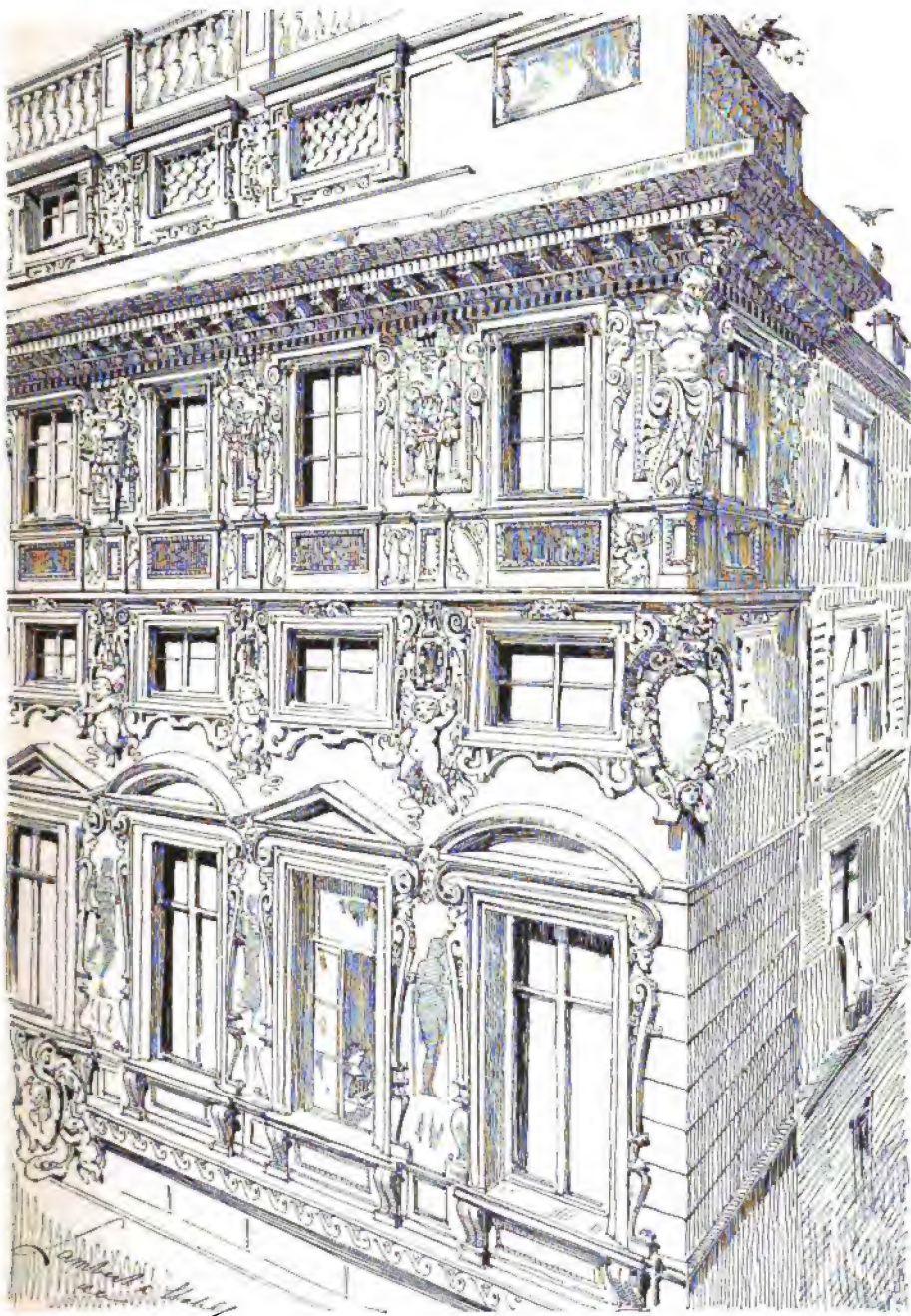


Fig. 53. Palazzo Imperiali zu Genua. Façadendetail.

tronio in Bologna anknüpfende Projekte für S. Vittore zu Mailand fertigte, welche uns H. Strack¹⁾ wiedergab, erkennen wir doch an seinem Hauptwerk, dem zierlichen Palazzo dei Giureconsulti, die Anregung aus dem Hof des Palazzo Marino: eine ähnliche Anordnung mit gekuppelten Säulen und reliefgeschmückten Zwickeln im Erdgeschoß, darüber hermenartige jonische Pilaster als Gliederung der rusticirten Wand, zierlich ausgebildete Fenster, überall der anmuthige Formenreichtum des älteren Meisters. Aehnlich, doch erst 1605 entstanden, mithin wohl das Werk eines Späteren ist der Hof des Palazzo di Giustizia. Man schreibt Seregni noch die Kirchen S. Paolo und S. Tomaso zu. Erstere mit einer interessanten, überaus reichen, stark bewegten Façade, leichten Versuchen zu Belebung der Seitenansichten durch angeetzte Halbsäulen und manchen anderen Merkmalen der Zeit nach Pellegrino Tibaldi, scheint eher aus den Jahren um 1600, als aus Aleffi's Zeiten zu entstammen.

Weiter wird *Martino Bassi* genannt, von welchem selbständige Werke, außer der festungsartigen *Porta romana* (1598), meines Wissens nicht nachweisbar sind.

Dagegen finden sich in den von Mailand abhängigen Städten einzelne Werke, die an Aleffi mahnen. So in Parma, wo das Jesuitenkollegium, jetzt Universität, direkt als von seiner Hand geschaffen bezeichnet wird. Doch fand ich in demselben nichts, was diese Annahme rechtfertigt, der Bau gehört vielmehr einem Meister der Bologneser Schule des beginnenden 17. Jahrhunderts, etwa *Giov. Batt. Magnani*, an. Um so charakteristischer in der Komposition, wenngleich mit florentinischen Anklängen im Detail, ist für Aleffi's Schule die prächtige Façade von S. Giovanni Evangelista (1604) von *Simeone Moschino*, wohl einem Nachkommen des Simeone da Settignano und von dessen Sohn *Francesco Moschino* († zu Pisa) 1578, ein im Sinne von St. Maria presso S. Celso mit seltenem Geschick durch rein dekorative Elemente geschmückter, ebenso reich als harmonisch gegliederter Bau, eine der lebendigsten aber auch weltlichsten Fronten jener Zeit. Dieselbe ist zwar unten durch vier toskanische, oben durch zwei jonische Pilaster und durch verkröpfte Gesimse in zwei Ordnungen getheilt, ohne daß diese Anspruch darauf erheben, sie auch künstlerisch zu beherrschen. Denn sie ist ganz bedeckt von schiefechten und kreisrunden Fenstern, Thüren von verschiedenen

¹⁾ Central- und Kuppelkirchen in Italien, Berlin 1882.

Größen, freistehenden und in Nischen gestellten Statuen, Relieftafeln etc. Es ist für denjenigen, der sich von der Strenge tektonischer Forderungen beim Genuß barocker Werke zu emanzipiren weiß, eine künstlerische Freude, den Architekten in seiner dem Reliefbildhauer entlehnten Kompositionstechnik zu beobachten. Denn dieser fragt nicht nach der innern Nothwendigkeit der architektonischen Glieder, sondern gruppirt sie nach den Grundsätzen ornamentaler Kunst, mit der Absicht, daß die Massen, das Licht, der Schatten gut vertheilt werden und die einzelnen Motive gefällig in einander spielen. Daher kam es auch, daß ein für sein Ideal nothwendig zu streng wirkender geschlossener Giebel über dem Obergeschoß fehlt und an dessen Stelle zur Belebung der Silhouette abgebrochene Ansätze, dazwischen aber liegende Konsolen angebracht wurden, welch letztere in rundem Reliefmedaillon ein Wappen frei über den First emporhalten. Weil aber dieses mit den runden Fenstern über den kleinen Seitenthüren „im Muster spielt“, wie der Dessinateur sagen würde, mußte es gleich jenen dunkel gehalten, also schwarz gestrichen werden.

Derselben Künstlerhand mag der schöne, in beiden Stockwerken toskanische Doppel-Säulenhof des Palazzo Terasconi (1604) angehören, eines leider stark verfallenen Baues mit feinen, zierlichen Gliederungen, Resten alter Bemalung, prächtiger ovalen, um eine Spindel aus acht toskanischen Säulen sich drehenden Treppe, dessen Façade leider nicht vollendet wurde; ferner das im Detail an florentinischen Reminiscenzen reiche Ospicio della Maternita, gleichfalls mit zierlicher Hofanlage und räumlich luxuriöser Treppe. Auch an der prachtvollen Holzdecke von S. Sepolcro, vielleicht der wirkungsvollsten, die je geschaffen, könnte Moschino Antheil haben.

Befonders interessant gestaltet sich die Schule Aleffi's in Cremona, das seit 1322 unter Mailands Botmäßigkeit sich befand, doch wegen der Nähe auch von Mantua Anregungen erhielt. Man erinnert sich der eigenthümlichen Säule vor dem Hause von Giulio Romano's Hauptschüler *Bertani*. Die Vergleichung dieser mit derjenigen des Portales von S. Pietro al Po zu Cremona läßt keinen Zweifel darüber, daß Bertani bei dem Bau die Hand im Spiel hatte, obgleich der Kanonikus *Colombino Ripari* (1549—1570) als der Meister desselben gilt. Die vermittelnden Persönlichkeiten zwischen beiden dürften die Campi gewesen sein. Während von den Söhnen des Galeazzo Campi Antonio (geb. vor 1536, † nach 1591), Vincenzo (geb. vor 1532, † 1591) und deren Vetter Bernardino (geb. 1522, † nach 1590) wohl nur als Maler thätig waren, studirte *Giulio Campi* (geb. zu Cremona 1500, † 1572) unter Giulio Romano Architektur und

Plastik (1522). Leider sind mir nur wenig historische Nachrichten über seine bauliche Thätigkeit bekannt. Man schreibt ihm zunächst die kleine Kirche St. Margherita (nach 1546) zu, von der Burckhardt sagt, daß die von gleicher Hand stammenden Fresken den Einfluß des römischen Manierismus zeigen, daß aber gleichwohl das Gebäude als völlig aus einem Guß entstandenes Ganzes jener Zeit, welche unmittelbar auf die goldene folgte, sehenswerth sei.

S. Pietro ist ein lateinisches Kreuz mit dreischiffigem Langhaus, an das sich noch je eine Kapellenreihe ansetzt, mit flacher Kuppel, kurzen Querschiffen, im Halbkreis geschlossenem Chor. Die Gewölbe sind durch Gurte getheilt, im Langhaus ist jedes zweite System mit tiefen Stichkappen versehen. An den rechtwinklichen Pfeilern befinden sich korinthische, kannelirte Pilafter auf hohen Postamenten, in den Arkadenzwickeln schwere Gypsfiguren, alle Theile des Baues überziehen Freskomalereien, in welchen imitirte Stuckfiguren und Architekturtheile mit figürlichen Darstellungen wechseln. Die Façade unten mit lang gestreckten jonischen Pilaftern, darüber mit einem kleinen korinthischen Geschoß, Anlauf, Giebel und Obelisk an den Ecken ist sehr schwächlich disponirt und gedankenlos. In all diesem zeigt sich keine Spur einer Anlehnung an die mantuanischen Exceffe, sondern etwas derb Provinzielles. Das Detail an jenem jonischen Portal aber ist von größter Feinheit und fast klassischer Delikatesse und unterscheidet sich merklich von dem Hauptbau, dem mehr eine naive Gefundtheit und künstlerische Unbefangenheit eigen ist. Bemerkenswerth ist das Gesims der jonischen Ordnung, welches sich über den Kapellen auch an der Seitenfront hinzieht: die den Fries in ganzer Höhe durchschneidenden dicht gestellten Konfolen enden nach oben in einem jonischen Kapitäl.

Dieselbe Form wiederholt sich mehrfach in Cremona, so an dem benachbarten Hause Via S. Pietro 1 über dem hübschen Säulenhof, namentlich aber an dem reizvollen Palazzo Pagliari (? nahe Piazza Roma) (Fig. 54), einem zierlichen Putzbau aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der als verwandt mit den Mantuaner Palästen, aber abgeklärt durch ein redliches auf künstlerische Vollendung, nicht auf äußeren Erfolg gerichtetes Streben wohl dem Giulio Campi angehören kann, einem Meister, der auch als Maler über das Vorbild des Romano hinaus an Correggio und Tizian sich zu bilden versuchte.

Manches an der durchaus rusticirten Façade ist unbeholfen, manches übertrieben, so der breite Brüstungsfries mit einer etwas leeren Akanthusranke, der Mangel eines abschließenden Gurtgesimses, das barocke und doch nicht kräftige Portal, die zahlreichen horizontalen Gurtungen, Dinge, die an Mantua mahnen. Dagegen sind die luftigen

Fensterbegrünungen, das volle und reiche Gefims von einer belebten Grundstimmung, die dem noch naiv empfundenen Werke vieles gemeinsam mit den Bauten Aleffi's gibt. Vom gleichen Geiste befeelt ist der Palazzo Ugolani, jetzt Dati (1580), dessen Façade im Erdgeschoß durch seine toskanische Pilafteranordnung, durch seinen wenig glücklich von Mezzaninfenstern durchbrochenen Triglyphengurt, darüber ein kräftiges Hauptgefims über einer durch zwei Gefchoße reichenden, etwas zarten Ordnung, sowie durch den breiten Mäander an der Brüstung des Hauptgeschoßes zwischen Palazzo Pagliari und S. Pietro die Mitte inne hält.

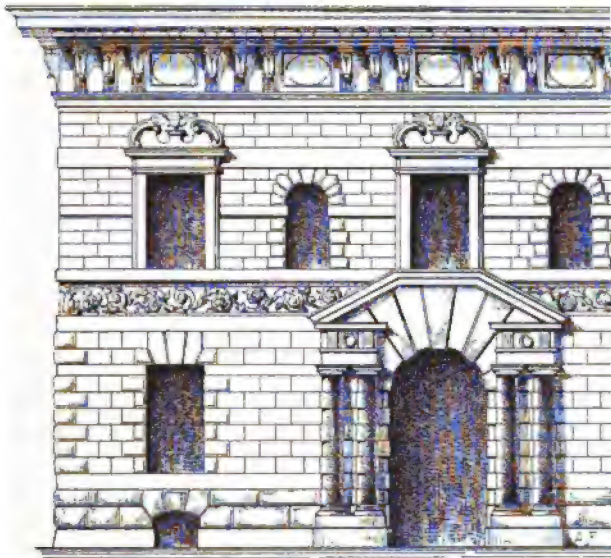


Fig. 54. Palazzo Pagliari (?) zu Cremona. Façadensystem.

Der bessere Theil des Baues ist der Hof, obgleich verschiedene Veränderungen später an demselben vorgenommen worden zu sein scheinen. Während die Obergeschoße in derselben Anordnung wie an der Façade blieben, erhielt das untere eine Loggia mit ziemlich weit stehenden gekuppelten toskanischen Säulen, deren Vorbild unverkennbar Aleffi's Palazzo Marino ist. Auch die zwar nicht edlen, aber interessanten Fensterbegrünungen des Erdgeschoßes gehören dieser Kunstrichtung an, wenn gleich Aleffi selbst dergleichen geschoppte Gliederungen schwerlich geschaffen haben würde. Die Anordnung des Grundrisses verdient besondere Beachtung, selbst wenn man von der wohl erst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammenden Prachttreppe absieht: Ein schönes

Vestibül, dahinter eine sehr stattliche Halle, zu beiden Seiten des Hofes je eine Arkade als Blende, die zweite als offene Loggia, ein einstöckiger Portikus als Abschluß gegen den Garten; das ganze malerisch und doch fest in sich zusammengefaßt, wenn auch im Detail Vieles, namentlich der Mäander der Brüstung, ungeschickt behandelt ist. In der Praefectur findet sich ein ähnlicher, doch weit derberer Hof. Ein verspätetes Werk derselben Richtung ist noch die unfertige Fassade der jetzt profanirten Kirche S. Marcellino e Pietro.

Piacenza beherbergt ein bisher noch wenig bekanntes und doch außerordentlich lebenswürdiges Werk dieser Richtung, die Kirche S. Agostino (1570, Fassade von 1786, jetzt Reitfall) (Fig. 55). Der Grundriß, eine Reproduktion von S. Pietro in Mantua, bildet ein lateinisches Kreuz von bedeutender Ausdehnung bei verhältnismäßig geringer Breite der mit Tonnengewölben überdeckten Hauptschiffe. Die Vierung ruht auf rechtwinkligen Pfeilern, während längs des Langhauses und Chores in langen Reihen gekuppelte toskanische Säulen stehen, über deren Triglyphengebälkstücken die Arkadenbogen sich spannen. Auch der östliche Chorabschluß ist auf diese Weise gebildet. Der um den Chor gelegte Umgang ist mit kleinen Flachkuppeln überdeckt, die sich auch im fünfschiffigen Langhause wiederholen. So reich die Grundrißanlage ist, so erstreckt sie sich doch über eine verhältnismäßig kleine Grundfläche. Die Einzelheiten sind von bescheidenen Dimensionen, ja die Vierung fast zu eng, um die darüber sitzende Kuppel wohl auszubilden. Aber um so kostbarer sind die Durchblicke, deren zwar wenig kirchlicher, aber überaus feiner Reiz durch eine reiche, langsam etwa bis 1630 fortgesetzte Stukkierung der Flächen noch vermehrt wurde. Ueberall ist das Detail edel und lebenswürdig.

Die Namen der Meister dieser letztgenannten Bauten sind mir nicht bekannt. Unter Herzog Vincenzo I. von Mantua (1587—1612) tritt ein Architekt *Anton Maria Viani* als in Mantua beschäftigt auf. Er errichtete und zwar unter den Augen Peter Paul Rubens, des warmen Verehrers der Architektur des Alessi, die Verbindungshalle von der Reggia nach St. Barbara in derber Rustika, schuf aber auch die fein profilirte Kirche St. Ursula, eine eingeschossige, durch vier Paare korinthische Halbsäulen gegliederte, auf bescheidenem Raum groß komponirte Anlage, ferner den Palazzo della Favorita, ein großes, jetzt ganz verschwundenes Landhaus vor der Porta di Cittadella, und den Bosco della Fontana, den Park der Gonzaga, 4 Kilometer vor der Stadt.

Dieser Meister dürfte vielleicht auch der Schöpfer der höchst bedeutamen Treppe des Palazzo Ugolani in Cremona sein, wenn ich

in der Zeitbestimmung nicht irre, einer der ersten Prunkbauten dieser Art. Noch waren um 1600 selbst die römischen Treppen entweder nur mächtige, zwischen zwei Mauern aufsteigende, im Tonnengewölbe überdeckte gerade Arme oder jene Nachbildungen von Vignola's Wendelstein in Caprarola. An der Treppe des Palazzo Doria Turpi in Genua und der Brera in Mailand entfaltet sich dieser Bautheil zuerst zu freierer Ausbildung. In Bologna folgte man bald und zwar hier mit besonderer Vorliebe dem gegebenen Beispiel. Aber ein so complicirter, faalartig einheitlicher Aufbau bleibt selbst für diese spätere Zeit selten. Derselbe durchschneidet die ganze Haustiefe: Zu beiden Seiten im Obergeschoß eine Loggia, in der seit Palazzo Marino üblich gewordenen Form der Säulenkuppelung. Zwischen diesen ein mit großer Spitzfindigkeit ausgeklügeltes, aber trotzdem klares und reiches System von Treppen, welches, von einem Arm ausgehend, sich derart verzweigt, daß es schließlich die Höhe des Hauptgeschoßes mit sechs verschiedenen Austritten erreicht. Ueber der Treppe schwebt ein Spiegelgewölbe. Das Material ist edel, das Detail wohl barock empfunden, doch von vornehmer Einfachheit.

Aehnlich, wenn gleich nicht ganz auf gleicher Höhe stehend, ist die Treppe des Palazzo Canossa in Mantua, ein mittlerer Hauptraum mit merkwürdiger Weise rusticirter Voute am Spiegelgewölbe, an drei Seiten einem von etwas mageren toskanischen Säulen umgebenen Umgang. Der übertriebene Reichthum an Statuen, die nach Vorbild der Bibliotheca Laurentiana gebildeten untern Stufen sind Beweise des Herannahens einer Zeit, die starker Reizmittel bedurfte.

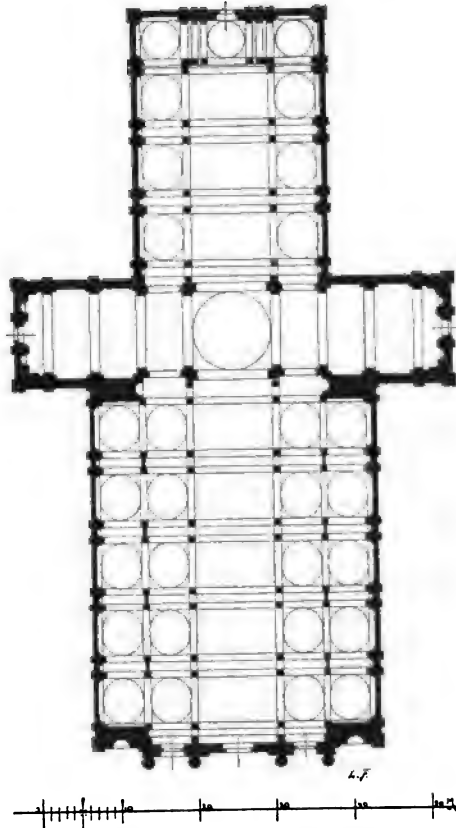
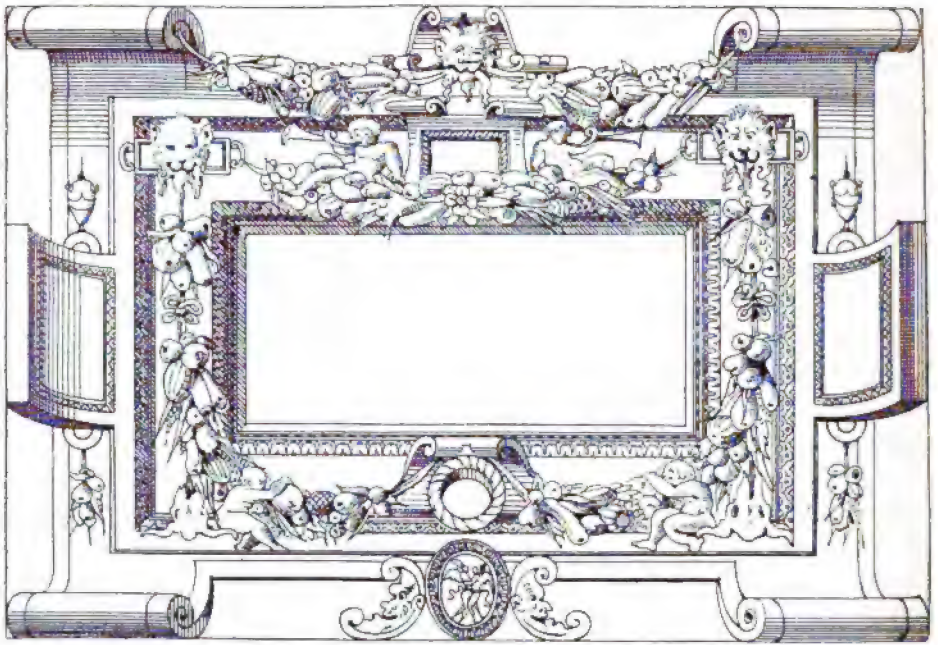


Fig. 55. S. Agostino zu Piacenza. Grundriss.



VI. KAPITEL.

TIBALDI UND DER CENTRAL-KIRCHENBAU.

Die Schule des Vignola, die strengere, formenreinere aber freudlosere Richtung der römischen Kunst fand in Ober-Italien erst mit dem energischen Auftreten der kirchlichen Reformpartei sicheren Boden, erst seit Carlo Borromeo († 1584) Erzbischof von Mailand geworden war, verdrängt sie den Einfluß Aleffi's Schritt für Schritt. Denn seit jener große Kirchenfürst festen Fuß gefaßt hatte, der seine Diözese aus tiefster Verwilderung zum „neuen Jerusalem“ umschuf, der den Klerus und durch ihn die Jugend zu bilden, die Kirchenzucht wieder herzustellen unternahm, der unentwegt nach innerer Vertiefung und neuer Belebung des Katholicismus rang, der dabei als ein für das Schöne empfänglicher Geist, kühn in seinem Gottvertrauen, klar und fest in seinem Willen nach dem Höchsten strebte, der voll durchdrungen war von dem Werthe der Kunst im Dienst des Glaubens, von ihrem Einfluß auf die Massen des Volkes und sich daher eifrig im Bauen von Kirchen und Palästen zeigte, erst seit dieser Zeit begann Mailand wieder eine leitende Stelle im Kunstleben Oberitaliens einzunehmen. Der Meister aber, dessen sich Borromeo mit Vorliebe bediente, war Tibaldi.

Pellegrino Tibaldi (geb. zu Bologna 1527, † daf. 1598) gehört im wesentlichen der Schule Vignola's an. Als er 1547 als Maler nach Rom kam, trat er zwar mit Michelangelo in Verbindung, aber in der Architektur hat er mit der Mehrzahl der jüngern Künstler die strengere Richtung seines zwanzig Jahre älteren Landsmannes vorgezogen. Seine architektonische Thätigkeit begann mit dem Bau des Palazzo della Sapienza (1562) zu Pavia, über welchen ich ebensovienig zu berichten vermag wie über die von ihm restaurirten Thürme des Domes daselbst (1583) und zu Monza. In Mailand aber errichtete er St. Fedele (1569 begonnen) (Fig. 56 und 57). Der Grundriß zeigt Palladio's und Michelangelo's Einfluß vereinigt. Das Langhaus ist einschiffig, in den Ecken wie in der Mitte jeder Langseite steht frei vor den entsprechenden Pilastern auf hohen Postamenten je eine korinthische Säule, auf deren vorgekröpften Gebälk die Gurten aufsitzen. Dieser Gedanke mahnt an St. Maria degli Angeli in Rom; der Umstand aber, daß dieses Langhaus einengeschlossen komponirten Raum bildet, an den bald darauf entstehenden Redentore in Venedig. Zwischen den Pilastern ist nach allen Seiten ein triumphbogenartiges Architekturssystem eingestellt: ein hoher zu den Seitenaltären oder zum Chor führender Rundbogen, begleitet von zwei Pilastern, weiterhin je eine kleine Thüre und darüber eine Nische. Diese großen Formen sind in strenger, doch nicht nüchternen Architektur gehalten und geben dem Ganzen eine freie und nobele Haltung, frei namentlich dadurch, daß die Säulen allein als Träger der Decke erscheinen. Jen-

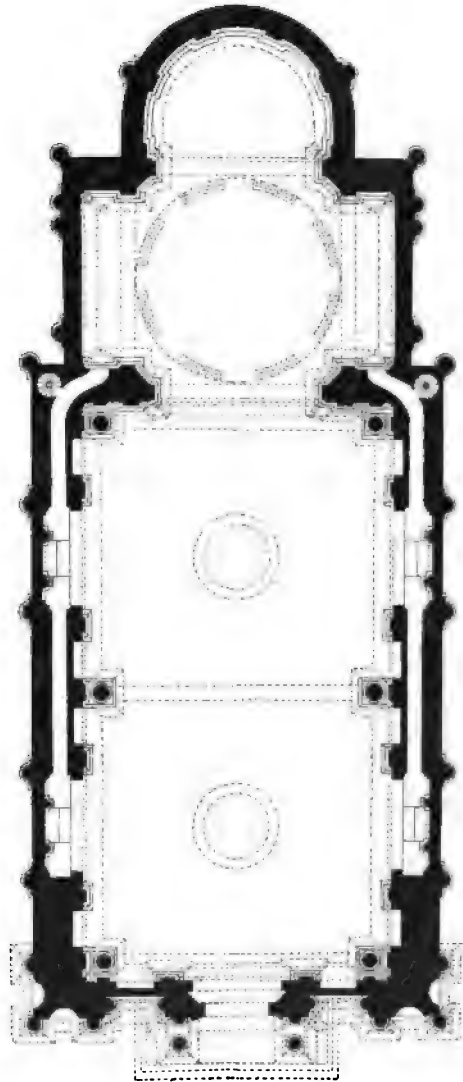


Fig. 56. S. Fedele zu Mailand. Grundriß.

feits des in der Achse liegenden Triumphbogens findet sich der quadratische durch Kapellen verbreiterte Kuppelraum, an den sich eine Halbkreis-Apsis anschließt. Die Kuppel, über kräftigem Konsolengesims schwebend, mit von Lisenen gegliedertem Tambour, dürfte eine der ersten Nachbildungen derjenigen von St. Peter in Oberitalien sein. Die Fassade, von *Martino Bassi* vollendet, entbehrt des hier zu erwartenden großen Motives. Sie ist zweigeschoßig, jedoch stark vertikal abgetheilt. Denn an den Ecken befinden sich Vorlagen, welche von je zwei Halbfäulen begrenzt werden; zwischen denselben befindet sich ein Portal mit weit vorgekröpften Säulen und von ihnen getragenen, entsprechendem Segmentbogen.

So erhält die ganze Front etwas Unzusammenhängendes, steil Aufstrebendes, Engbrüstiges. Die barocke Bildung des Details läßt vermuthen, daß Bassi sich nicht streng an Tibaldi's Entwurf hielt.

Bei dem von denselben beiden Künstlern geleiteten Umbau der altchristlichen Kirche von S. Lorenzo, deren Gewölbe 1573 eingestürzt war, einem glücklicher Weise pietätvollem Werk kann man in Erinnerung an den unfähig schmerzvollen Verlust des Alten zu gerechter Würdigung nur schwer kommen, zumal da die künstlerische That der neueren Meister hinter dem Technischen hier zurückzutreten hatte. Eine unmittelbare Folge der Beschäftigung Tibaldi's mit dem berühmten Centralbau dürfte der Entwurf der Kirche S. Sebastiano (1577) sein, eines kreisrunden Kuppelraumes, welcher von acht kräftigen toskanischen Pilastrn umgeben ist; zwischen diesen sind Bogenstellungen mit schweren Schlußsteinkonsolen angeordnet. Ueber dem Hauptgesims befindet sich ein Fensterhalbgeschoß, welches durch Hermen getheilt ist. Außen tritt die Kuppel nicht hervor, sondern ist der durch jonische Pilastr gegliederte Tambour mit einem Dach abgedeckt. Die untere Rundmauer gliedern gekuppelte, toskanische Säulen, während die Vermittlung zwischen den beiden Geschossen originelle Strebebogen bilden. Kleinere Bauten Tibaldi's sind ferner S. Protaso ad monachos, ein rechtwinkliger Saal, und S. Raffaele, dessen wüste Fassade man ihm allerdings nicht in die Schuhe schieben darf.

Bedeutender noch als S. Fedele und hinsichtlich des Grundrisses eine der beachtenswertheften Kirchen jener Zeit ist S. Gaudenzio (1577) im benachbarten Novara (Fig. 58). Der Grundriß ist ein lateinisches Kreuz, das Langhaus einschiffig, nach dem Vorbild von S. Andrea in Mantua, seitlich nur mit rechtwinklichen Kapellen zwischen breiten, von je zwei Halbfäulen flankirten Pfeilern. Die voll ausgebildeten und weit ausladenden Querschiffe und das lang gestreckte im Halbkreis geschlossene Chor entbehren dieser Anbauten. Der Aufriß der Innenfronten hat wieder jenen Triumphbogencharakter, der S. Fedele einen

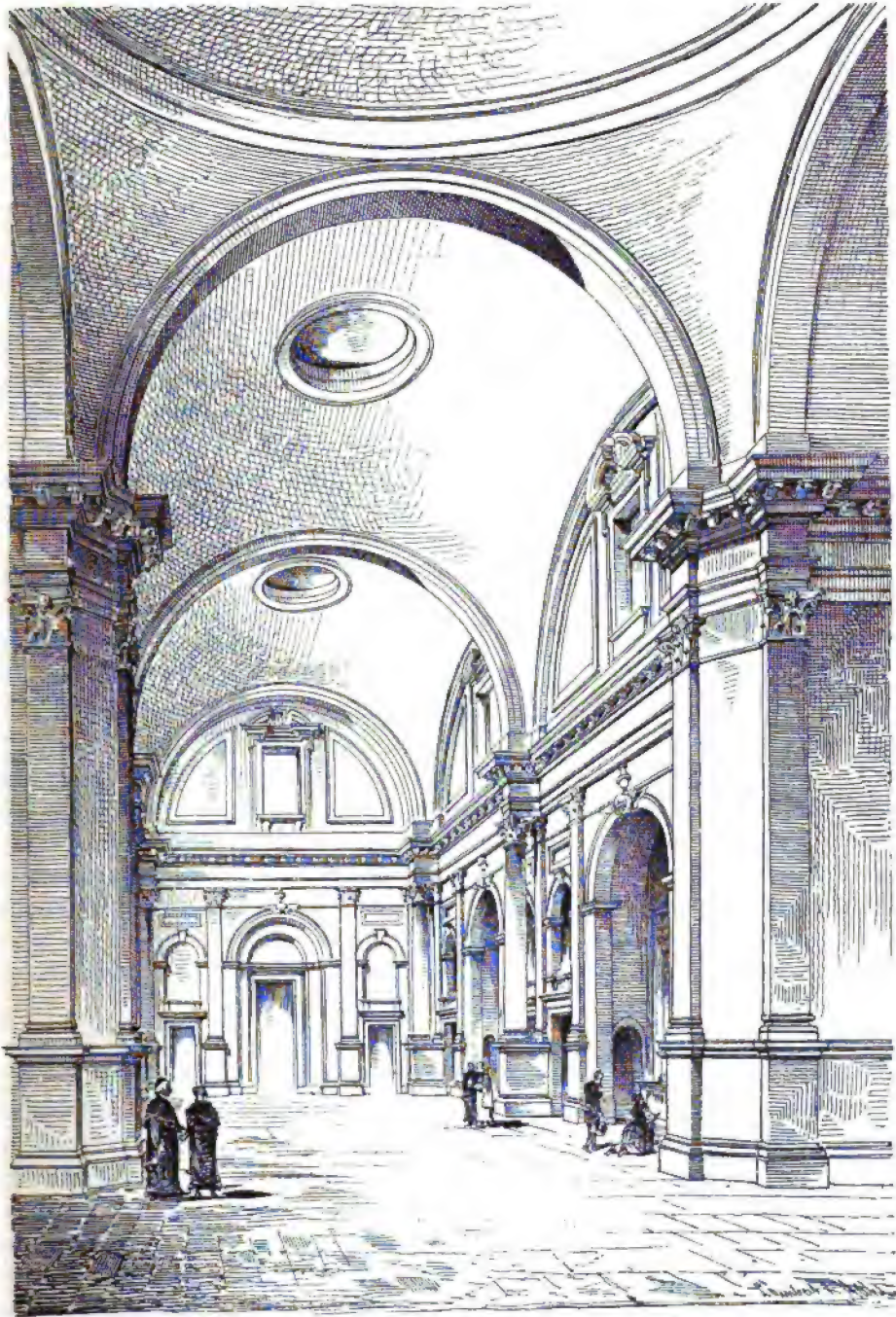


Fig. 57. S. Fedele zu Mailand. Innenansicht.

so feierlichen Eindruck gibt; die Verhältnisse sind schlicht, mächtig rhythmisch bewegt und von freier, raumschöner Wirkung. Die einst wohl wie jene zu S. Sebastiano in Mailand gebildete Kuppel über der Vierung wurde durch *Graf Benedetto Alfieri* in klassicistischem Stil zu einem mehr technisch als künstlerisch empfundenen Bravourstück ausgebaut, welches in sofern mißglückte, als zur Zeit wegen der Last der thurmartigen Anlage die Pfeiler von Tibaldi's Bau rissen und somit der Bestand des ganzen Werkes in Frage gestellt wurde.

Vor den meisten gleichzeitigen Kirchen zeichnet sich S. Gaudenzio dadurch aus, daß auch die Seitenfassaden eine künstlerische Ausbildung erfuhren. Die Front ist wieder zweigeschoffig, durch dicht gestellte Pilaster, an deren Stelle zu Seiten des Portals Halbsäulen treten, fast ganz in vertikale Glieder aufgelöst. Das obere Geschoß, nur durch Pilaster gegliedert, mit leicht verkröpftem Giebel bekrönt, von konkav geschwungenen Anläufen flankirt, ist von matterer Bildung. An den Seiten ist durch Fortsetzung der Fassade motive die innere Struktur deutlich zum Ausdruck gebracht, gekuppelte Pilaster entsprechen regelmäßig den Pfeilern, Nischen beleben die ernste, etwas schwere, aber würdige Architektur. Ein Zierbau eigener Art ist der frei zwischen nördlichem Querschiff und Chor stehende, in seiner Höhenwirkung durch die neuere Thurm kuppel beeinflusste Campanile, eine der interessantesten Anlagen dieser Art in Italien. Der Unterbau beginnt mit einem einfachen Sockel von quadratischem Grundriß, von diesem steigt ein sich leicht verjüngender Mauer kern auf, dessen Ecken derart abgeschnitten sind, daß er in der Höhe des ersten kräftigen Gurtes einen gleichseitig achteckigen Grundriß hat. Auf diesem erhebt sich ein hohes Postament, weiterhin zwei Geschoße mit übereckgestellten gekuppelten Säulenpaaren und endlich ein stark barocker, wohl nicht der ersten Bauperiode angehöriger Helm. Die Steigerung von schwer und einfach gebildeten tragenden bis zu diesem graziösen bekrönenden Gliede ist mit seltener Folgerichtigkeit durchgeführt.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit S. Fedele hat die Anlage von Tibaldi's Kirche S. Martiri zu Turin. Doch tragen hier Pilaster die Gurten und sind dafür die interessant nach Art des Polladiomotives ausgebildeten Triumphbogen je vor eine tiefe Kapelle gestellt, so daß die den inneren Bogen derselben tragenden Gebälkstücke auf je zwei korinthischen Säulen ruhen. Auch der schmälere, lang gestreckte Altarraum, über dem eine noch unfertige Kuppel angeordnet ist, wurde durch solche Säulenstellungen gegliedert. Die reiche Ausstattung und der schöne Wechsel gut erleuchteter und schattentiefer Theile geben der Komposition eine wohlthuende Farbigkeit.

Eine zweite Turiner Kirche, S. Francesco da Paola (1632), soll auch nach Tibaldi's Plänen geschaffen sein. Die Façade ist unfertig.

St. Maria delle Grazie in Varallo, ein als hervorragend bedeutend gerühmtes Werk des Meisters, kenne ich leider nicht. Sein Antheil an der Madonna della Pietà zu Canobbio am Lago maggiore (1571) ist zwar urkundlich nachgewiesen, läßt sich aber aus dem Bau nicht bestimmen.¹⁾

Inzwischen hatte Tibaldi die Façade des Mailänder Domes (1560) zu bauen begonnen. Bekanntlich ist die jetzige Front mit ihren gothischen Strebepfeilern erst 1813 vollendet. Nur die fünf Portale und die vier Fenster über den kleineren derselben gehören Tibaldi an. An sich betrachtet, sind sie tüchtige, wirkungsvolle Arbeiten in reicher Gliederung und mit stärkerer Verkröpfung als sonst bei unserem Meister üblich. Ueber den Werth der Gesamtkomposition vermögen sie freilich keinen Aufschluß zu geben. Die Seitenaltäre und manche andere nicht eben erfreuliche Neuerung im Innern des Domes stammen gleichfalls von Tibaldi.

Carlo Borromeo führte Tibaldi auch dem Palastbau zu, indem er ihm den Umbau des Palazzo Arcivescovile (1570) übertrug. In dem prachtvollen Hof entstand durch ihn eines der ernstesten und edelsten Werke der ganzen Periode: zwei Geschosse von Arkaden, unten mit toskanischen, darüber mit jonischen Pilastrern, welche durchweg, aber, wie an Ammannati's großem Schloßhof zu Lucca, nur an den Vorderfronten rusticirt wurden, und zwar so, daß die je drei Schlußsteine der Bogen stets den Architrav mit überschneiden. Die ruhige Größe der Verhältnisse und die Wucht der Glieder wirkt vorzugsweise bestimmend für „den Charakter düsterer Majestät“, der dem Bau ganz nach dem Sinn seines reformatorischen Herrn eigen ist. Das Detail ist sichtlich vielfach dem Palazzo Marino nachgebildet. Das Gurtgesims, dessen Hauptglied eine mit dem Mäander geschmückte Platte ist, hat sein Vorbild im Hofe desselben; das von eigenthümlichen, nur über den Pilastrer und Schlußsteinen und in direkter Verbindung mit denselben angeordneten Konfolen getragene Hauptgesims erinnert an die Façade, wie denn überhaupt die zierliche Behandlung dieser wenigen ornamentalen Theile unmittelbar an Aleffi mahnt. Die

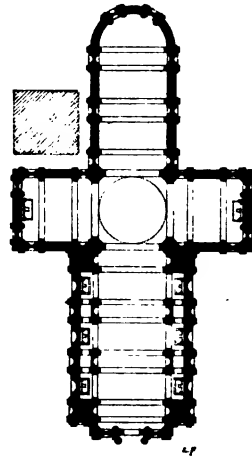


Fig. 58. S. Gaudenzio zu Novara.
Grundriss.

¹⁾ Vergl. H. Strack, a. a. O.

Façade im zweiten Hofe, sowie diejenige gegen die Piazza Fontana in ihrem derben Barock gehören einer wesentlich späteren Zeit und dem *Fabio Mangone* an.

Gleichzeitig mit der Bauthätigkeit in Mailand entwickelt Tibaldi eine solche zu Bologna. Seine Antheilnahme ist verbürgt am Bau des Palazzo Poggi, jetzt Universität (1570), allerdings nicht, wie meist angenommen wird, an der Façade, welche unverkennbar den Stempel der Werke *Formigine's* trägt, sondern vielmehr an dem stattlichen Hof (Fig. 59). Derselbe bildet ein Quadrat, dessen eine Seite offen ist, während die anderen drei zwei Geschosse mit vorgeblendeten Arkaden umschließen. Dieselben sind durch gekuppelte, auf hohen Pilastrn stehende, toskanische resp. jonische Pilastrn gegliedert und tragen reich und elegant ausgebildete Gesimse. Die Fenster in den Blenden sind von auffallend reicher, wieder den Kunstformen Aleffi's verwandter Bildung. Die Profile der Gewände bilden hoch hinauf gezogene Ohren, die gemeinsam mit zwischen ihnen angebrachten Triglyphen die Verdachungen tragen. Diese, im Segment gebildet, sind in der Mitte abgebrochen, die Unterglieder verkröpfen sich nach unten, um den sechs Hügeln des päpstlichen Wappens Raum zu schaffen. An der Seite sind reiche Konfolen ausgekragt, die der Kontur des Fensters ein reicheres Leben geben, welches auch an der ganzen Hoffront durch den Wechsel von Ziegel und Haustein angestrebt wird. — Auch der stattliche Hof des Arcigninasio gehört wohl dem Tibaldi an.

In Novara schreibt man diesem meist mit Unrecht eine Anzahl Paläste zu. Am Palazzo Bellini, dessen Façade etwa der Zeit um 1680 und dessen hübsche Rococoinnendekoration gar erst dem 18. Jahrhundert angehört, dürfte nur der strengere Säulenhof sein Werk sein. Dagegen scheint die Präfektur, ein einfacher, doch derb gesunder Palastbau, abermals mit gut disponirtem Säulenhof, ihm ganz anzugehören. Die zierliche Casa Demedici's, Via Canobbia 11, als deren Architekt sich inschriftlich ein gewisser *Olda* (1597) nennt, ein Schmuckkästchen delikater Putzarbeit, beweist nur, daß hier Tibaldi's Einfluß kein lang nachwirkender war.

Ueberschauen wir die Thätigkeit des Meisters, welche 1586 für Italien mit seiner Berufung nach Spanien abschließt, so finden wir in seiner Architektur etwas Verwandtes mit seiner Malerei, der Kunst, durch welche er vorzugsweise sich einen Namen zu verschaffen wußte. Dort liegt seine Bedeutung in der Gewissenhaftigkeit der Durchführung, in der Freiheit von Michelangelo'scher Manier, der selbstdenkenden Vertiefung in die Natur und somit der in jener Zeit des Epigonenthums doppelt werthvollen, in gutem Sinn naiven Originalität. Auch in der Architektur

ist er von erfrischender Selbständigkeit hinsichtlich der Komposition. Er ergreift die jeweilige Aufgabe mit Energie und GröÙe, erfaßt das

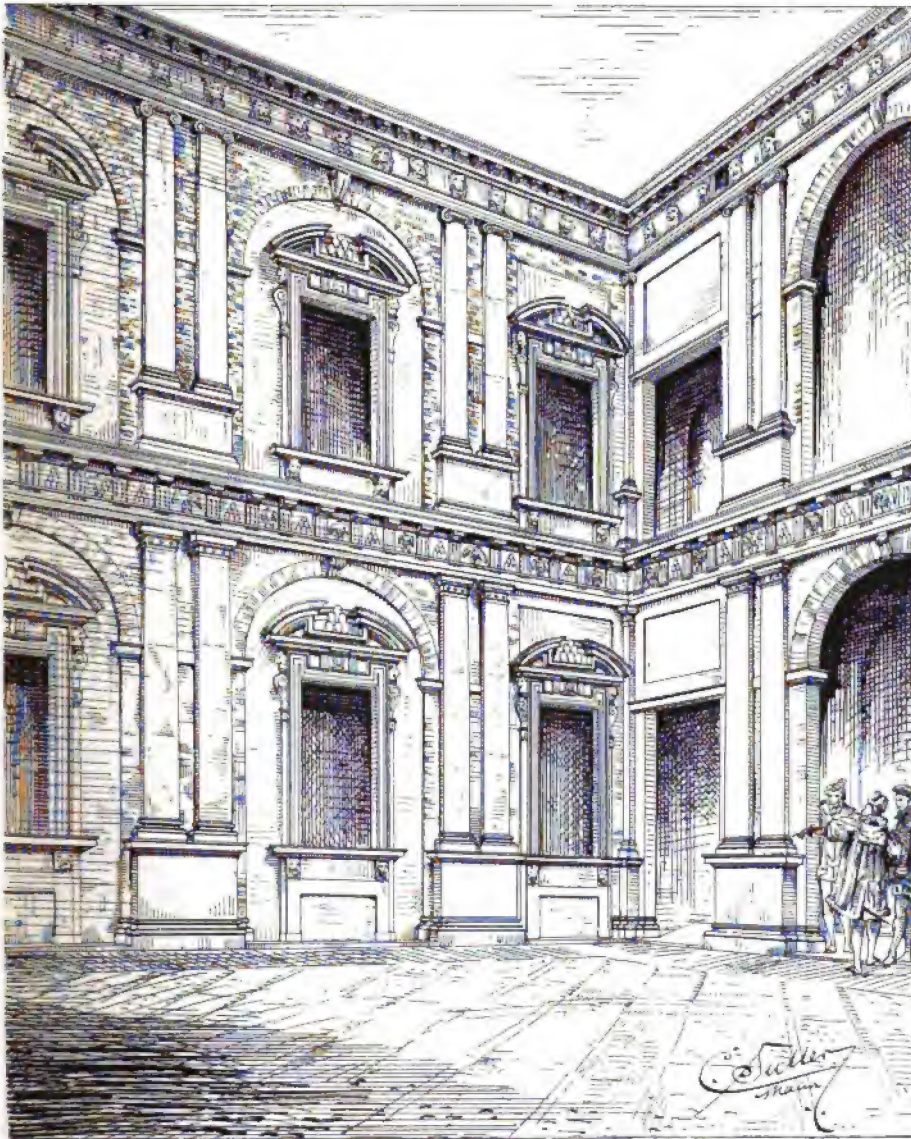


Fig. 59. Universität zu Bologna. Hofansicht.

Wesentliche, geht direkt auf sein künstlerisches Ziel los und bildet den meist einfachen baulichen Gedanken mit flotter und sicherer Hand durch. Das Detail ist selten ebenso originell wie die Grundidee, häufig

fogar abhängig von den Werken der direkten Umgebung, aber es besitzt meist einen gewissen Schwung, eine fleischige Fülle, welche erklärt, daß auch in der Folgezeit Tibaldi's Bauten hochgeschätzt blieben, wie er denn als der beste Vertreter der Spätrenaissance in Oberitalien die Achtung verdient, welche ihm von den Nachlebenden dauernd gezollt wurde.

Pellegrino Tibaldi's Auftreten erwies sich daher auch als im hohen Grade Schule bildend, namentlich in seiner Vaterstadt Bologna. Hier wirkte zumeist sein Bruder (nicht Sohn) *Domenico Tibaldi* (geb. zu Bologna 1541, † daselbst 1583) in seinem Sinne, vielleicht auch manchmal nach seinen Plänen. Von dem Chorbau am Dom von S. Pietro (f. Fig. 60) (1575), welcher dem jüngeren Künstler angehört, blieb nur die Apsis erhalten, deren architektonischer Werth nicht hervorragend ist. Der anstoßende Palazzo Arcivescovile, sein erster größerer Bau (1575 bis 1577), war umfangreicher geplant als er später zur Ausführung kam. Denn er besteht z. Z. nur aus einer, aus neun Arkadenbogen gebildeten, zweigeschoßigen Hoffront, die durch zwei je auf hohen Postamenten stehenden Pilafterordnungen, komposita und jonisch, gegliedert wird. Die Verhältnisse sind sehr mächtige, namentlich das Obergeschoß luftig und elegant. Im unteren wurde, nicht zum Vortheil des Ganzen, ein Halbgeschoß über den rusticirten Bogen eingeschoben. Die Architektur ist von sehr korrekter Durchbildung, aber ungleich kälter und schwächer als bei Pellegrino Tibaldi. Ein Zug akademischer Nüchternheit, eines um zwei Jahrhunderte verfrühten Klassicismus geht durch alle Werke des jüngeren Künstlers. Dies zeigt sich auch am Palazzo Magnani-Giudotti an der Piazza Rossini (1577), seinem edelsten und in fast Palladianischer Strenge gehaltenen Werke: Im Erdgeschoß rusticirte Blendarkaden, darüber durch zwei Geschoße reichende jonische Pilafter, unverkröpftes Hauptgesims und eben solche Fenster, ein Façadensystem, welches jenem über hundert Jahre später von Hardouin-Mansart für die Place des Victoires zu Paris entworfenen, zum Verwechseln ähnlich sieht. Auch der Hof ist in ähnlicher, einfach großer Architektur gehalten. Diesem und dem Hof des erzbischöflichen Palaſtes ähnlich erscheint derjenige des Palazzo Mattei, jetzt Albergo d'Italia, unten mit toskanischen, oben mit jonischen Pilaſtern; erstere sind bis zur Kämpferhöhe, die Bogen ganz rusticirt. Die Architektur ist bei bedeutenden Dimensionen und korrekten Formen schon recht trocken. Weiter der Hof des Palazzo di Giustizia, welcher gleich der Façade des Baues wohl mit Unrecht dem Palladio zugeschrieben

wird. Hier wurden die Pilaſter gekuppelt und zwifchen jedem Paar kleine Bogen mit gleicher Kämpferhöhe wie die großen geſchoben. Die Façade erinnert an Entwürfe Scamozzi's: Ein Mittelfalſit mit ruſticierten Ecken und Rundbogenportal, darüber eine korinthische Ordnung mit je zwei gekuppelten Pilaſtern zur Seite und vier einzelnen dazwiſchen; unter dem Gebälk ein Mezzanin; die Fenster ſchlicht, mit geraden Stürzen und nur im Hauptgeſchoß des Riſalits mit wechſelnden Verdachungen. Die naive Bildung des Hauptgiebels, der ohne Verkröpfung aus dem Gebälk über den drei Mittelachſen ſich hervorhebt, läßt auf einen minder klaſſiſch gebildeten Meiſter als den großen Vicentiner ſchließen.

Die Dogana und das Kirchlein *Madonna del ſoccorso di borgo* (1581), gleichfalls Werke des Domenico, kenne ich nicht.

Nach der Brüder Tod oder Fortgang von Bologna ſcheint es hier an einer leitenden künſtleriſchen Perſönlichkeit gefehlt zu haben. Die baulichen Aufträge verſtreuten ſich an zahlreiche minder hervorragende Architekten.

Der älteſte ſcheint *Pietro Fiorini*, deſſen *S. Maria della Carità* (1583) zu Ende des 17. Jahrhunderts durch *Giovanni Battista Bergonzoni* erweitert und 1871 reſtauriert wurde; *Sebastiano Fiorini* baute 1674 die unbedeutende Façade von *S. Iſaia*,

Francesco Gibelli gegen Ende des 16. Jahrhunderts den *Monte Matrimonio*, *Gaetano Cesari* 1603 die Kirche *Madonna dei Poveri* (reſtauriert 1844 und 1870), *Giovanni Ballerini* 1606 den etwa bedeutenderen Bau *S. Benedetto*, mit ſaalartigem, einſchiffigem Langhaus, fünf Kapellen zur Seite und anſchließendem quadratiſchem Kuppelraum mit drei rechtwinklichen Kapellen. Die Façade iſt nicht hervorragend, doch intereſſant, da ihre Geſtaltung Beweis dafür liefert, daß *Pellegrino Tibaldi's* Einfluß in Bologna zu jener Zeit noch ſich mächtig erhielt.

An künſtleriſcher Bedeutung überragt alle die Genannten weitaus

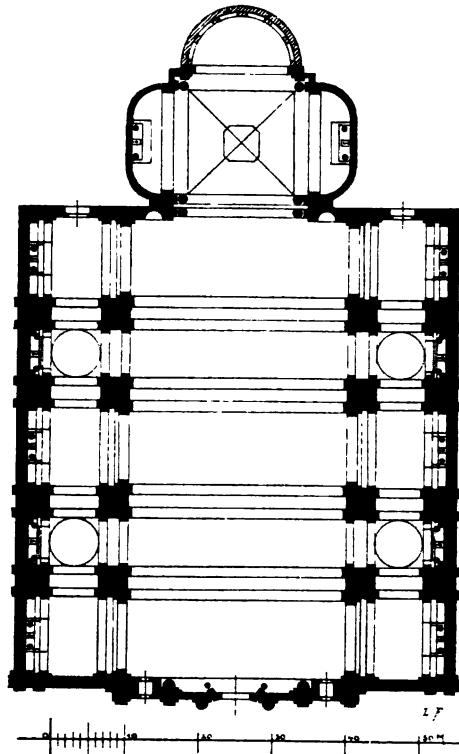


Fig. 60. S. Pietro zu Bologna. Grundriß.

der Barnabitenpater *Giovanni Ambrosio Magenta*, ein Mailänder, der 1605 in Bologna, und zwar alsbald als an zwei großen Kirchenbauten zugleich wirkend, auftritt, und anscheinend in engstem Zusammenhang mit seinem Ordensbruder *Lorenzo Binago* steht, welcher fast gleichzeitig an S. Alefandro in Mailand sich glänzend bewährte.

Bei S. Pietro, dem Dom Bologna's, mußte Magenta auf den Chor Domenico Tibaldi's Rücksicht nehmen (Fig. 60 und 61). Von ihm ist nur das mächtige Langhaus. Doch muß man sich hüten, alle Details desselben für Werke so früher Zeit zu halten. Eine Neudekoration, von *Alfonso Torreggiani* (1747 lt. Inschrift) veranstaltet, gab der Kirche jene Zuthaten, wie die koketten Balkone vor den Emporenfenstern, den weltlicheren Charakter. Die S. Gaudenzio in Novara verwandten Grundformen sind sehr einfach und groß; das mit gewaltiger, stark überhöhter Tonne abgedeckte Hauptschiff schließt gegen die Seiten durch vier kräftige, zu je zweien näher aneinander gerückte Pfeiler ab, die je durch gekuppelte korinthische Pilafter gegliedert wurden. So spannen sich über die nur andeutungsweise ausgebildeten Wandpfeiler je drei größere und zwei niedere Arkadenbogen in rhythmischem Wechsel längs des Schiffes. Über den letzteren ist ein von Halbsäulen eingefasstes kräftig gegliedertes Fenster angebracht. Das nach altrömischen Vorbildern entworfene Konfolengefims mit elegantem und wirkungsvollen Ornament im Fries verkröpft sich über den Pilaftern. Der Chorbau erinnert lebhaft an S. Fedele. In den Ecken kräftige Säulen, welche die noch in alter Weise in einfachen Linien edel dekorirten Gurte des Kreuzgewölbes tragen. In weiterer Ausgestaltung des Chores wurde die niedere, ältere Apsis Tibaldi's seitlich zweimal wiederholt und so eine Art Centralbau geschaffen, der nach Art der Venetianischen Choranlagen ein ziemlich selbständiges künstlerisches Dasein führt. Die unter sich verbundenen Langhaus-Kapellen bilden schmale Seitenschiffe. Der Eindruck der Kirche ist trotz des barocken Details ein mächtiger. Namentlich der schöne Wechsel von Licht und Schatten, die geradezu meisterhafte Komposition der Massen erfüllt mit größter Bewunderung. Um so mehr überraschen die häßlichen Uebergänge vom Langhaus zu Altarraum und Apsis, die excentrischen Bogen, die großen durch Bilder nicht genügend gegliederten Schildwände, welche durch die allzugroßen Höhendifferenzen des Langschiffgewölbes zu jenen der Apsis bedingt sind. An den Seitenfassaden ist eine architektonische Gliederung durch Pilafter wenigstens versucht. Die Vorderfront ist neueren Ursprunges.

Magenta's zweite Kirche (Fig. 62 und 63) S. Salvatore (1605—23) ist zwar minder groß, doch kaum minder interessant. Das Langhaus

ist von je vier Pfeilern und vor diese gestellten großen korinthischen Säulen feitlich eingefaßt. In der Mitte ist je ein breiter und hoher, zu kurzen Querschiffflügeln sich öffnender, zu den Seiten sind schmälere und niedrigere Bogen zwischen diesen angeordnet; die Langhaus-Anlage nähert sich demnach dem griechischen Kreuz. Der an dasselbe sich

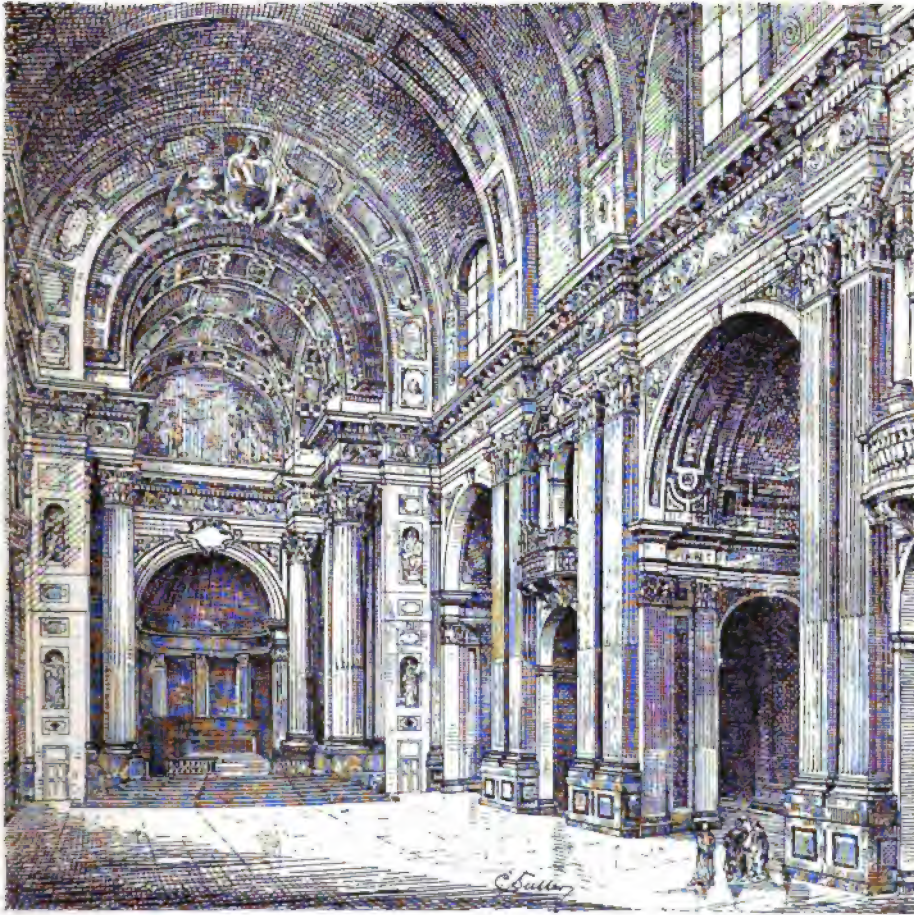


Fig. 61. S. Pietro zu Bologna. Innenansicht.

anlehnende quadratische Chorraum ist mit flacher Kuppel bedeckt und öffnet sich nach drei Seiten, sowohl nach der Apsis, als nach den rechtwinklig abgeschlossenen Querschiffflügeln; diese ragen nicht über die Flucht der Kapellen hervor. Die Emporenfenster von S. Pietro fehlen hier, an ihre Stelle treten barocke Kartulchen, dagegen findet sich

das edele Gefims, die großartige Ruhe, der schwungvolle Wechsel der Glieder und das schöne Licht in alter Weise wieder. Fragt man, welche Theile an der Innendekoration von S. Pietro dem Torreggiani gehören, so wird man an der Einfachheit von S. Salvatore die Antwort finden. Hat doch Magenta selbst auf eine Kassettirung der Gewölbe in der hell einfarbig gestrichenen Kirche verzichtet.

Die zweigeschoffige mit der Jahreszahl 1616 bezeichnete Haupt-façade bietet in ihren strengen, den Verhältnissen des Innenauffisses genau angepaßten Formen, ihrem durch den Backsteinrohbau bedingten ernsten Charakter wenig Interessantes. Das sehr barocke Portal allein erweckt Bedenken. Dagegen präsentirt sich die Seitenansicht als wohlgelungene Komposition, da die beiden Querschiffe hier als mit Pilastern eingefasste, obere, giebelgekrönte Geschosse sich über das untere in malerische Anordnung wirkungsvoll erheben.

Ein dritter Bau Magenta's S. Paolo (1611) schließt sich eng an S. Pietro: ein griechisches Kreuz mit einem Langhaus, welches jenem nachgebildet ist, doch der Seitenschiffe entbehrt und nur mit drei rechtwinkligen Kapellen sich begnügt; ferner eine im Halbkreis geschlossene Apsis, kurz das System des römischen Gefü. Die gewalttame, aber geistreiche malerische Dekoration der Decke gehört dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Ebenso ist der in seiner Einfachheit originelle Hauptaltar, eine von Säulen getragene offene Nische in einer kräftigen Architektur wohl ein späteres Werk des *Alessandro Algardi*, während die namentlich

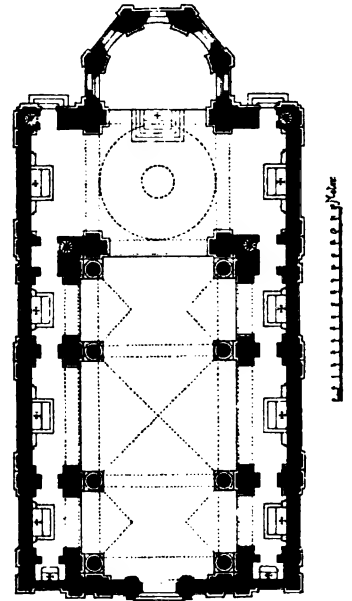


Fig. 62. S. Salvatore zu Bologna. Grundriss.

durch die sorgfältige Detaillirung ausgezeichnete Façade von *Ercole Fichi* errichtet wurde. Dagegen dürfte die S. Salvatore verwandte, jetzt aber profanirte und unzugängliche Kirche S. Barbaziana noch ein Werk Magenta's sein. Als im Profanbau thätig wird er nicht genannt.

Jedoch tritt mit ihm gleichzeitig *Floriano (Friano) Ambrosiano* auf, welcher mit ihm außerordentlich viel Verwandtes in der Formgebung hat und zuerst inschriftlich als Erbauer des Palazzo Pallavicini jetzt Trotti (1594) genannt wird. Die Façade desselben mahnt an Palazzo Magnani-Giudotti, nur ist sie strenger, derber und energischer. Die Formen haben wieder eine Neigung zum Barocken. So

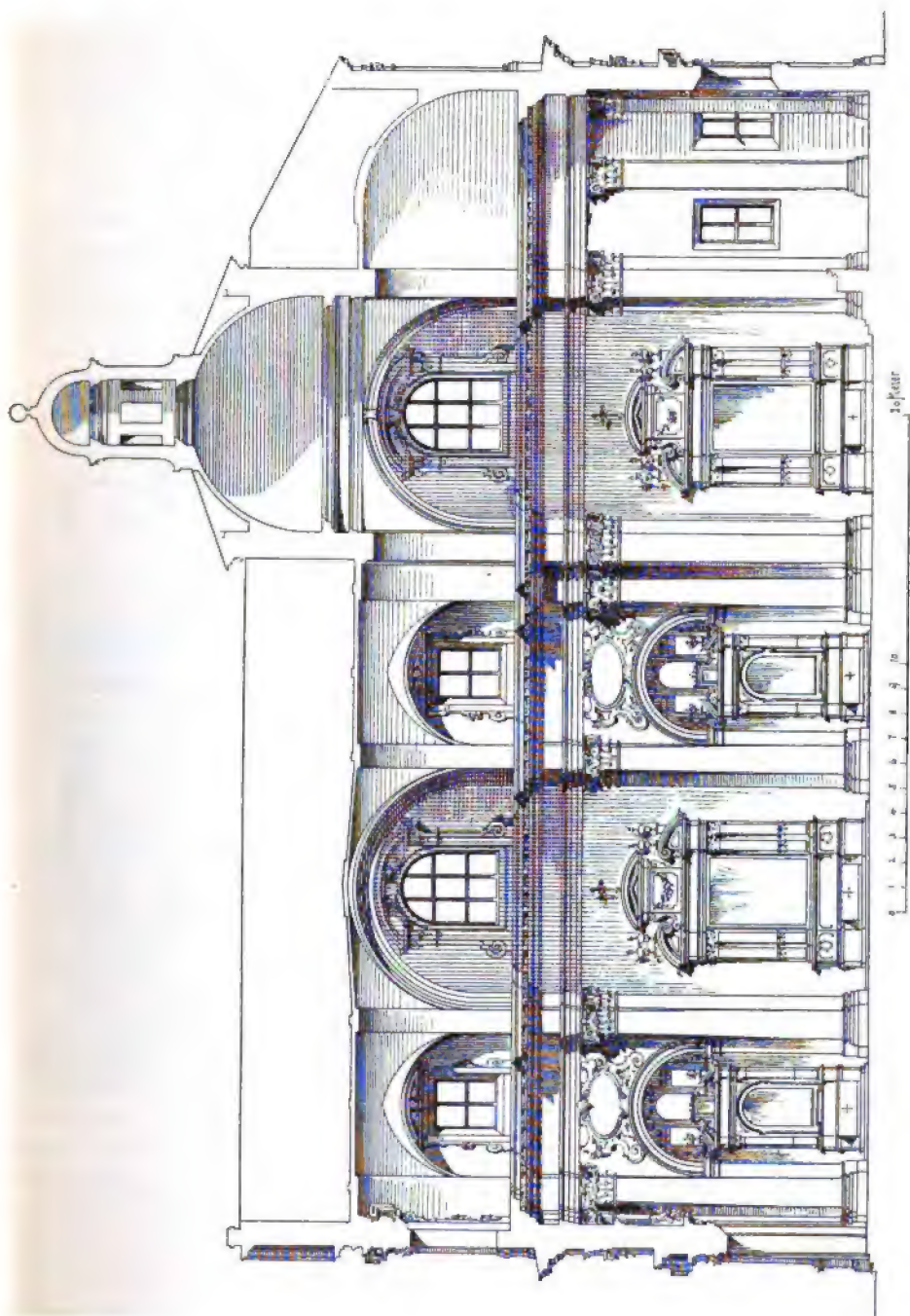


Fig. 63. S. Salvatore zu Bologna. Längsschnitt.

ist beispielsweise das nicht uninteressante Portal im von rusticirten Arkaden gebildeten Portikus ein kräftiges Dekorationsstück. Es erscheinen auch dadurch, daß die Mauerflächen roth, die Architekturglieder graugrün gefärbt sind, die letzteren bedeutender und fester in sich abgeschlossen. Dem Ambrosino entstammt ferner das Oratorium von S. Maria della Vita (1617) und wäre wohl auch der Palazzo Marescalchi (1613) zuzuweisen, der, wieder in Putz durchgeführt, tief gefärbt, unten von toskanischer, darüber mit jonischer Pilasterordnung gegliedert, streng die palladianischen Formen einhält; ebenso der benachbarte, elegante aber schon nüchterne Palazzo Caprara, später reale, jetzt Montpensier (1603) mit interessanten, aber später umgebauten Treppenanlagen, Hof und Innenräumen. Das Portal desselben hat schon die vom Hof des Palazzo Pitti entlehnte Quaderung mit würfelartigen Schichten. Schließlich sei die einschiffige, jetzt zum Exerzierhaus profanirte Kirche St. Cristina (1602) als Werk eines sonst unbekannten *Giulio Torri* genannt.

In Mailand fand die Schule Pellegrino Tibaldi's ein Gegengewicht in dem Einfluß der Nachahmer Aleffi's. Zunächst nach des Meisters Fortgang sind Baffi und Seregni die bevorzugten Künstler. Erst nach und nach kommen jüngere Kräfte in den Vordergrund der Bauthätigkeit, die unter Carlo's Neffen, Federig Borromeo († 1631) eine steigende Entfaltung fand. Schon *Aurelio Trezzi*, der Erbauer von S. Stefano in Brolio (1595) zeigt Anlehnung an die strengere Richtung der Bolognesen. Die Façade erinnert an die von S. Salvatore, ist bescheiden im Detail, ruhig komponirt, theilweise in Ziegelrohbau ausgeführt. Die Häufung der Pilaster, davon jeder noch zwei halbe zur Seite hat, die hieraus entstehenden Verkröpfungen, die Einfügung eines Separatgiebels über dem Portal sind Zugeständnisse an die fortgeschrittene Zeit. Der Grundriß bietet wenig, mehr eine anstoßende nach dem Vorbild von S. Fedele mit Säulen in den Ecken gebildete Kapelle von tüchtiger Komposition. Den prächtigen ernst und gediegen sich aufbauenden Thurm errichtete *Girolamo Quadrio* erst 1674. Von Trezzi könnte auch der Palazzo degli Spinola jetzt Società del giardino (Via d. Paolo 10) (1597) sein, dessen mächtige Formen, schönes Rustikaportal und Konfolen-Hauptgefims jedoch etwas nüchterner Hof Verwandtschaft mit S. Stefano verräth.

Weitaus bedeutender als diese Kirche ist S. Aleffandro (1602 begonnen) (Fig. 64), das höchst verdienstliche Werk des Barnabitenpaters *Lorenzo Binago*. Daß dieses erst in jüngster Zeit die verdiente An-

erkennung fand¹⁾), hat seinen Grund in der überreichen Dekoration, mit welcher das Ende des 17. Jahrhunderts alle Wand- und Deckenflächen der Kirche überzog und die etwa gleichzeitige barocke Ausschmückung der Façade. Die Kirche ist eine wohlgebildete Centralanlage, die Kuppel-



Fig. 64. S. Alessandro zu Mailand. Façade.

vierung von stattlichen Dimensionen, mit breiten Abschrägungen an den Pfeilern und pikant angeordneten korinthischen Säulen als Trägern der Hauptgurte. Die Schiffflügel sind in Form des griechischen Kreuzes

¹⁾ Vergl. R. Dohme, Norditalienische Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrh. in den Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, III. Bd.

angeordnet. An einen derselben legt sich ein zweiter flach überwölbter, kleinerer, weil in den Ecken nicht abgeschrägter Vierungsraum, dessen Schiffe abermals ein griechisches Kreuz bilden. In der Hauptachse endet dieses mit einer Halbkreisapsis. Die Nebenräume hinter den Hauptpfeilern bilden wieder unter sich ein Kreuz mit gleich langen Schenkeln. Der Aufriß über dieser complicirten Grundrißanlage ist sehr einfach, sobald man von den unverkennbar erst später angefügten dekorativen Elementen abieht, die Formen sind derb, manchmal etwas schwulstig. Überall muß man Aelteres von Neuerem zu unterscheiden suchen. Die schönen Marmorintarsien an Kanzel und Beichtstühlen, die guten Seitenaltäre deuten an, daß man von Binago Besseres erwarten durfte als die jetzt vorwiegende Dekoration. Die Façade ist kunsthistorisch interessant wegen ihrer ganz außerordentlichen Verwandtschaft mit der von St. Maria di Carignano in Genua (Fig. 65). Man muß bei der Vergleichung absehen von dem Giebel, der Kuppel und den Helmen der Thürme von S. Alessandro, Baugliedern die erst um 1700 entstanden sein können. Sonst aber sind die Unterschiede nur nebensächlicher Natur. In Mailand Komposita-Pilafter, in Genua korinthische, dort Thüren in den Rücklagen, die hier fehlen, dort ein unschönes Portalmotiv, ein Aufbiegen des Architraves zu über den Seiten der Achse angeordneten Säulen, hier ein späteres Rococowerk, an dessen Stelle ursprünglich laut der Aufnahme bei Rubens eine kunstlose Thüre sich befand; dort eine zweite Ordnung an den Thürmen unmittelbar über dem Kranzgesims, hier, beide trennend, unschöne hohe Postamente.

In Grundriß- wie Aufrißentwicklung des Innern wenig unterschieden von S. Alessandro ist der *Duomo nuovo* zu Brescia (Fig. 66), welchen 1604 *Giovanni Battista Lantana* entwarf und der seinen Ruhm als eines der edelsten Werke der Zeit vorzugsweise dem Umstand verdankt, daß seine Dekoration eine durchaus einfache, mithin die Wirkung der architektonischen Verhältnisse eine klarere, eindringlichere ist. Die Anordnung je zweier Säulen zu Seiten der Vierungspfeiler als Träger der Trennungsbogen ist getreu aus Mailand herübergenommen. Schön und leicht schwebt über dieser Konstruktion die mächtige Kuppel. Die Centralanlage ist völlig eingehalten, abgesehen davon, daß der Chor, abermals vielleicht etwas zu stark, gestreckt wurde. Das Detail ist wieder korrekt, schwer und theilweise, namentlich in den wenigen ornamentalen Theilen schon barock. Die Façade, wieder der schwächere Theil des Kirchenbaues, gehört einer späteren Periode an.

In diesen Kreis von Centralbauten sind noch einige höchst bedeutende Werke zu zählen, die um dieselbe Zeit von Jesuiten errichtet wurden

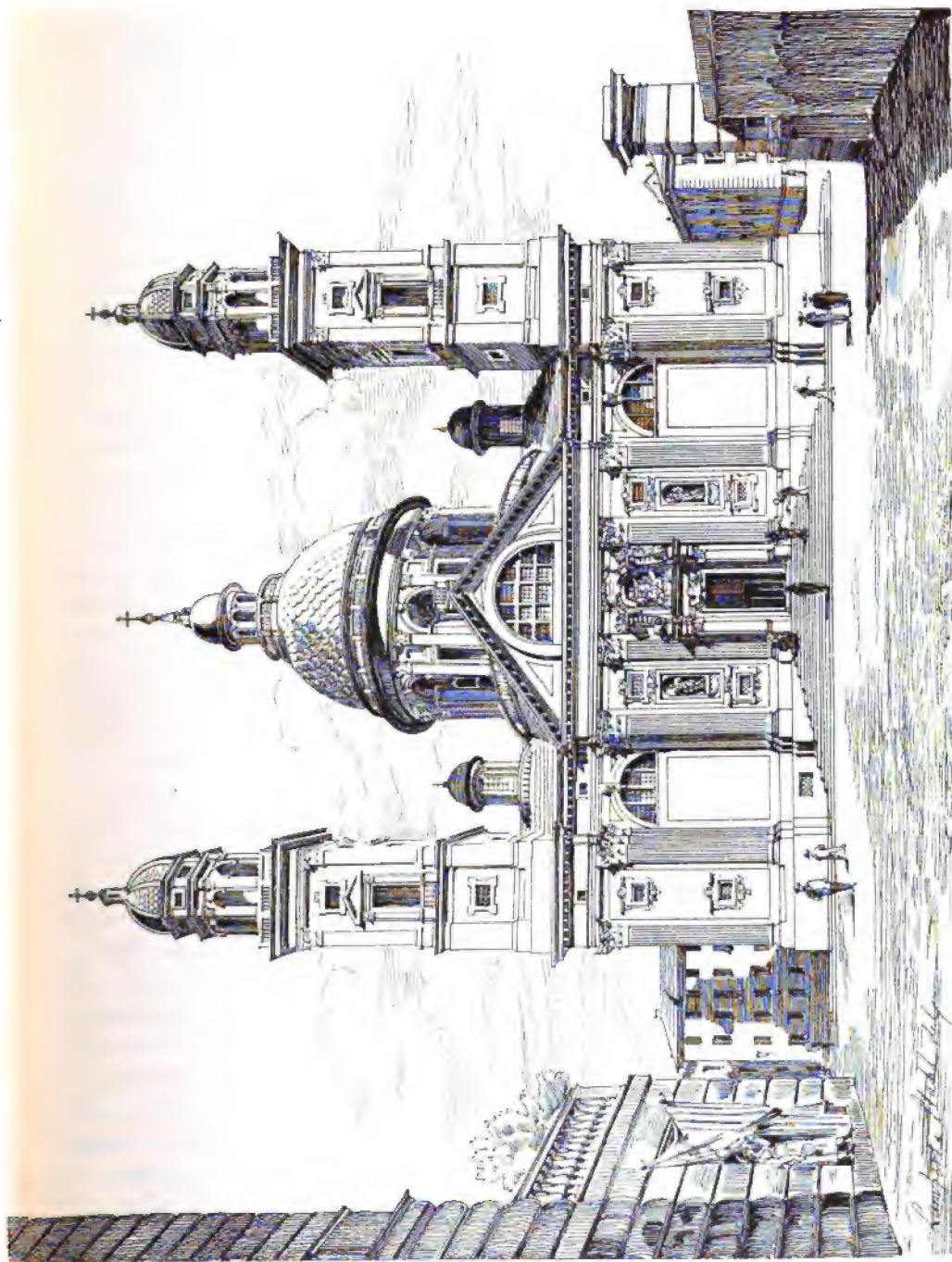


Fig. 65. St. Maria di Carignano zu Genua. Façade.

und die einen gemeinfamen Charakter tragen, so daß man wohl annehmen kann, sie seien von Mailand aus, wo damals die Borromei eine der Hauptstützen des Ordens bildeten, mehr als von Rom beeinflusst gewesen. Zunächst ist hier zu nennen S. Ambrogio zu Genua (1589) (Fig. 67), eine Kirche, die der sonst nur als Maler bekannte Jesuitenpater *Giuseppe Valeriani* durch theilweisen Ausbau der Façade vollendete (1639). Sie ist interessant dadurch, daß man aus ihrer Centralanlage wieder auf die von St. Maria di Carignano schließen kann.

Der Grundriß ist entschieden unter gleichen Einflüssen entstanden. Die Pfeiler sind leichter. Die Anordnung der Kuppeln, der Querschiffe dagegen ganz die gleichen; nur ist hier der Chor rechtwinklig gestaltet, wie auch dort ursprünglich beabsichtigt war und an dem Westflügel des griechischen Kreuzes noch ein Gewölbsystem mit Wiederholung der beiden seitlichen, in der Außenansicht allerdings nicht zur Geltung kommenden Kuppeln angefügt. Die unvollendete Façade wurde mit geringen Abweichungen vom ersten Projekt ausgeführt, welches ganz im Geiste des *Giacomo della Porta* erfunden war. Wieder sind es gekuppelte korinthische Pilastrer, Nischen und Gehänge, schlicht gebildete Thüren, aus welchen die alte Komposition sich zusammensetzt. Aehnlich ist das Innere gestaltet, welches jedoch erst im Laufe des 17. Jahrhunderts vollendet wurde. In dem streng durchgeführten architektonischen Hauptmotive der korinthischen Pilastrerordnung, in dem in Halbfäulen desselben fortsetzenden Altare, dessen Blatt *Rubens* 1605 malte, in der prachtvollen Marmorinkrustation erkennt man im Gegensatz zu der alle Linien stark überschneidenden Malerei, der schwer barocken, etwas bunten Deckenstukkierung eine an *Tibaldi* anknüpfende künstlerische Auffassung.

Ueber Genua scheint sich der Einfluß dieses Meisters auf Neapel erstreckt zu haben, wo zugleich der direkte Einfluß von Rom, sowohl auf die Grundrißgestaltung als auch auf die Ausbildung des Aufrisses wirkte. Der neapolitanische *Gesù nuovo* (Fig. 68), eines der trefflichsten Werke jener Zeit, wurde 1584 von dem Pater *Pietro Proveto* errichtet, im Innern erst von *Cosimo Fansaga* ausgeschmückt. Die Grundform, ein Kreuz mit in der Hauptachse etwas längeren Flügeln, sowie mit zwei Seitenkapellen im Langhaus, ist wie S. Ambrogio eine Vermittlung zwischen Centralanlage und *Vignola's* maßgebendem Jesuitenbau. Es sei aber auch auf die enge Verwandtschaft desselben mit dem des Domes zu Carpi und mit *Rafael's* Grundriß zu St. Peter hingewiesen.¹⁾ Der Chor ist geradlinig geschlossen und nur für den Altar eine

¹⁾ Vergl. H. Semper, Vergleichende Studien über Kirchengrundrisse der Renaissance. Zeitschrift f. b. K. XIII. 213. Semper, Schulze und Barth, Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance, Dresden.

Nische frei gelassen. Ueber den sechs Kapellen kleine trefflich gegliederte und dekorirte Kuppeln. Die große über der Mitte stürzte 1688 in Folge eines Erdbebens ein und wurde durch ein neueres, abscheuliches Mißgebilde ersetzt. Das Aufrißdetail ist sehr edel, die Pfeiler sind durch gekuppelte korinthische Pilaster gegliedert, die Gesimse ohne Verkröpfung, die Profile hochedel und bescheiden, die Wölbungen gut in Felder getheilt und wirkungsvoll durch Lanfranco's Bilder geschmückt, deren Figuren es in ihren Rahmen freilich schon etwas eng wird; der ganze Raum von hoher Schönheit, breit, frei, von herrlichem Fluß der Linien. Wieder ist es die spätere überreiche Dekoration, die Vielen die freudige Anerkennung des Baues nahm. An sich besteht kein ästhetisches Gesetz, welches die herrliche, zwar nicht ohne barocke Linienführung, aber trefflich in der Farbe komponirte Marmorintarsia, an Fußboden, Pilastern, Friesen etc. als unschön uns zu verwerfen zwänge. Denn sie hält sich außer am Altar streng innerhalb der durch die Architektur gegebenen Grenzen. Auch ist sie malerisch so fein gestimmt, daß die Hauptlinien durch das Detail nirgends beeinträchtigt werden. Der Reichthum aber lenkt doch das Auge unwillkürlich von dem Wesentlichen ab und der Einzelheit zu, und behindert die unbefangene Würdigung der sonst so wohlgeordneten Baumassen. Minder reich geziert, wäre der Bau in seiner architektonischen Schönheit längst höher gewürdigt worden.

Die aus einer formlosen Wand kleiner quadratischer Spitzquader gebildete Façade ist entschieden nicht in einem Guß entstanden. Sie gehört in ihren Anfängen noch der Frührenaissance an, wie sich namentlich an den inneren Gewänden des Portales deutlich erweist. Das sonderbare Hauptdekormationsmittel, jene Quader, weist wieder auf die Gegend von Carpi, auf Ferrara und Bologna hin. Doch erscheint mir diese Façade der älteste Theil der Front. Erst im 17. Jahrhundert wurden das Portal erweitert und die jetzigen Fenster eingesetzt. Das Studium des Steinschnittes befestigt diese aus den stilistischen Formen entnommene Ansicht.

Auch in der Folge blieben, wie weiterhin zu erweisen sein wird, Centralanlagen in Neapel beliebt. Die kleine Kirche S. Ascensione (1602), die *Fansaga*, dem man sie sonst zuschreibt, nicht baute, sondern nur ausschmückte, ist im Grundriß dem Gefü nachgebildet. Wieder ein

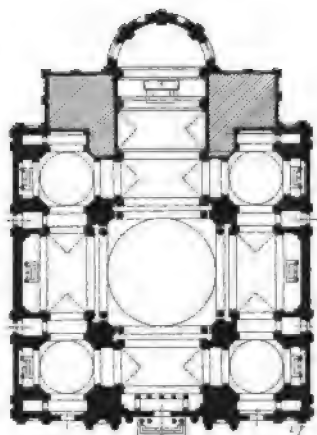


Fig. 66. Duomo nuovo zu Brescia, Grundriß.

Kreuz mit zwei längeren Flügeln, dabei eine strenge und einfache korinthische Ordnung, schöne Akanthusranken am Fries, wohl ausgebildete Zwickel unter der neueren Kuppel. Die Façade ist bis auf eine hübsche, zierlich detaillirte Loggia unfertig. Von der gleichfalls wenig umfangreichen Kirche S. Marcellino (1625—1645), an welcher der Einfluß des Mailänder Erzbischofes Carlo Borromeo als ihres Stifters zu Tage liegt, habe ich nur die zweigeschoßige, nicht eben glücklich komponirte, doch im Detail ernste und meist formenreine Façade gesehen, ebenso leider bei Capella di S. Severo (1590 erbaut, 1608 erweitert).

Auch die übrigen Kirchen jener Zeit nähern sich zumeist denjenigen in Genua. Die bedeutendste ist S. Filippo Neri, genannt

Gerolomini, welche 1592 *Dionisio di Bartolomeo* entwarf, *Dionigi Lazzari* 1602 mit einer später von *Ferdinando Fuga* veränderten Kuppel verfeh. Ein lateinisches Kreuz mit kräftig ausgebildetem Querschiffe; im Langhaus statt der in der Vierung angebrachten Pilafter zwei Reihen von je 6 monolithen korinthischen Porphyrfäulen, darüber ohne Gebälkstück die Arkadenbogen; ferner ein schönes Gebälk mit reichem Rankenfries, eine Oberlichtwand, die durch reich bemalte Lifenen zweckmäßig und verständig dekorirt ist und endlich eine prächtig geschnitzte Holzdecke mit schönster Abtheilung in mit Reliefs geschmückte Felder. Noch findet man an dieser Kirche überall die maßvolle Kunst früherer Zeit nachklingen: die Gewölbe sind in Weiß und Gold gehalten, fachgemäß

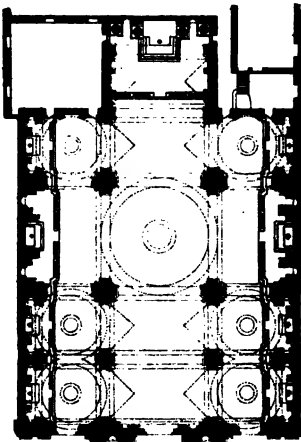


Fig. 67. S. Ambrogio zu Genua. Grundriss.

kassettirt, die ein viertes und fünftes Schiff bildenden Kapellen reiche Prachtstücke an Skulptur und Marmorintarsia; das Detail ist in allen Gliederungen fein bemalt oder skulptirt, zierlich, anmuthend. Weit weniger glücklich ist die Façade, ein Werk des *Dionigi Lazzari*, ein dreigeschoßiger, von zwei niedrigen, nicht uninteressant komponirten Thürmen flankirter Marmorbau, dem der innere Zusammenhang mit dem Langhause fehlt. Namentlich wirken die abgebrochenen Separatgiebel über dem zweiten Geschoß unerfreulich und matt.

Die Kirche S. S. Apostoli (1608), ein Werk des Theatinermönches *Francesco Grimaldi*, zeigt bei unfertiger Façade, im Detail des Innern die gleiche liebevolle Durchbildung wie S. Filippo Neri. Der Grundriß ahmt den des Gefü. zu Rom nach, hat jedoch je vier Kapellen im Langhaus. Die Pilafter tragen auf phantasievoll gebildeten Ka-

pitälen ein prächtiges, in allen Gliedern nach altrömischem Vorbild entwickeltes, leicht verkröpftes Gurtgesims. Die Bemalung wirkt überall vortrefflich dekorativ, ordnet sich den gegebenen Verhältnissen geschickt ein, während der Stukkateur sich als minder formficherer Künstler erweist. Aehnlich, doch barocker ist St. Maria Donna Regina (1620 erneuert) mit gekuppelten Pilastrern im Langhaus, dazwischen Statuennischen, interessanten Profilen, beispielsweise an den Sockeln und namentlich gut ausgebildetem Deckengewölbe. Eine der künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen Neapels dieser Zeit ist die Capella del Tesoro, welche wieder jener Theatiner Grimaldi 1608 entwarf. Die Grundform ist einfach und weist hinsichtlich der Anordnung der Eckpilastrer an der Vierung direkt auf den Duomo nuovo in Brescia und S. Alessandro in Mailand hin. Wieder ruht scheinbar die ganze Last der Gurten auf diesen Stützen, über welchen das Gesims sich kräftig verkröpft. Dagegen sind die Wände, namentlich im Chor, durch ein System von Halbpäulen und Statuennischen ganz zu dekorativen Zwecken verwendet und selbst die breiten Absträgungen der Vierung durch Altäre belebt. Der von einem schönen, von *Fansaga* noch ziemlich streng gezeichneten Bronzegitter abgeschlossene Bau wurde hierdurch sowie durch den großartigen Materialluxus eines der reichsten und glänzendsten Werke der Zeit, bei dem dazu noch die Dekoration der architektonischen Klarheit keinen wesentlichen Abbruch verursacht.

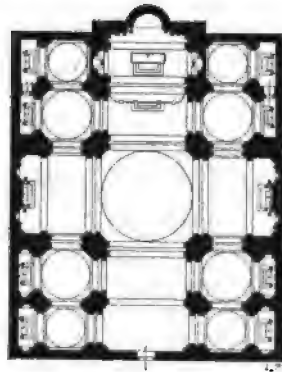


Fig. 68. Gesù nuovo zu Neapel.
Grundriss.

Als dritter Bau *Grimaldi's* wird S. Paolo Maggiore (1590) genannt: Ein prunkvolles Dekurationsstück, dessen Langhaus abwechselnd von breiteren und schmälern Arkaden zwischen den korinthischen Pilastrern umrahmt wird, mit flacher Decke versehen und in seiner ganzen Auffassung ein Vorläufer von Borromini's Umgestaltung von S. Giovanni in Laterano ist. Auch hier ist Marmorintarsia an Wänden und Fußboden nicht gespart. Die werthlose Façade ist durch den Rest eines antiken Tempels, zwei korinthische Säulen, beherrscht und mit diesen entsprechenden Pilastrern gegliedert.

Tibaldi's vorzugsweise durch Magenta weiter getragene Richtung erkennt man natürlich zumeist in den Bauten der Umgebung von Bologna. Die Chiesa nuova zu Modena (1634) von *Christoforo Galaverna* aus Modena entspricht in ihrem Grundriß fast völlig demjenigen von S.

Salvatore, obgleich sie wesentlich kleiner und bei ihren schweren schwulstigen Formen etwas zu eng für den complicirten architektonischen Apparat ist. Glücklicher ist die streng gezeichnete, bis auf die Gliederungen in Backstein ausgeführte, ganz in Magenta's breiten Formen gehaltene Fassade. Eine die Ideen des ernstlichen Barnabites ins Spielerische übersetzende Kirche, ein originelles Werk kapriciöser Phantasie, ist dagegen S. Giorgio von *Gaspare Vigarini* aus Reggio, ein griechisches Kreuz, an dessen Wänden aber sich eine zierliche, fast zwergenhafte Emporenarchitektur hinzieht, während an der derben zweigeschoßigen Fassade Backsteine, gefärbter Putz, Sandstein und Marmor zu koloristischer Wirkung nicht ohne Geschick verwendet sind.

Als eine streng tüchtige Arbeit muß noch S. Bartolommeo (1607) bezeichnet werden, ein Werk des Jesuiten *Georgio Soldati* († 1609).

Das benachbarte Parma beherbergte einen der besseren Architekten der strengeren Bologneser Richtung, *Giovanni Battista Magnani* (geb. 1571, † 1653). Ob dieser schon an dem Entwurf des 1597 begonnenen Riesenbaues des Palazzo della Pilotta, des von Ranuzio I. neu begonnenen Herrscher Sitzes der Farnese, Antheil hatte, ist nicht entschieden. Die Fassaden desselben sind so freudlos nüchterne Backsteinmassen, daß man annehmen muß, es habe die Absicht bestanden, vor diesem Kern in Blendsteinen die eigentliche Fassade aufzurichten. Mächtig sind auch die Innenräume, von welchen jedoch wohl nur das Treppenhaus, ein weiter quadratischer Raum mit achteckiger Kuppel, seine beabsichtigte Gestalt erhalten hat. Dieses aber ist zweifellos der bedeutendste seiner Zeit, nicht nur durch seine Dimensionen, sondern auch als einheitliche Raumkomposition. Denn die dreiarmlige Treppe führt hier nur zum Hauptgeschoß und gestattet somit die künstlerische Ausgestaltung der Decke. Hinsichtlich des Jesuitenkollegs wiesen wir bereits auf Magnani. An ihm gefällt die schöne dreischiffige Vorhalle, deren Decke rusticirte toskanische Säulen tragen, und der hohe und breite Umgang längs der Unterstützungsmauer, den man freilich in der ziemlich nüchternen Außenarchitektur angedeutet zu sehen wünschte.

Magnani's erstes ihm sicher zugesprochenes Werk ist der Thurm von S. Giovanni Evangelista (1614), der zum Vorbild für eine Reihe späterer ähnlicher Bauten werden sollte. Der quadratische Unterbau steigt, nur wenig durch Lisenen in Ziegelwerk gegliedert, hoch auf. Dann folgt ein Geschoß mit jonischer Ordnung und Palladiomotiv. Ueber dem Gesims eine Balustrade, dann ein Stockwerk im Achteck, schließlich ein rundes mit welscher Haube; das Ganze ist eine sehr ruhige, folgerichtig entwickelte und im Detail nobele Komposition.

Aehnlich mit stärker gegliedertem Unterbau, barocker Haube ist der Thurm von S. Giacomo Apostolo, ferner derjenige des Palazzo del Governo und jener der erst unter dem Einfluß von Palladio's Schule entstandenen Kirche S. Rocco, denen sich schließlich der durch ununterbrochene planlose Vertikaltheilungen bei großer Pracht ganz ungenießbare Thurm von S. Sepolcro anschließt.

In der Kirche S. Aleffandro nähert sich Magnani in der übertriebenen Hingabe ans Detail des Grundrisses S. Giorgio in Modena. Die Architektur bleibt streng und etwas trocken. Sein bestes Werk dagegen ist der Palazzo del Comune (1627), eine gleichfalls nicht fertige, mächtige Loggia von schöner weiträumiger Komposition und kräftiger Gliederung, über der sich ein zweites, einen Saal beherbergendes Geschoß aufbaut. Eine interessante, leider für mich nur in unklaren Umriffen erkennbare künstlerische Individualität scheint jener *Alessandro Baldi* gewesen zu sein, welcher 1597 gemeinſam mit *Francesco Pacchioni* die Madonna della Ghiara zu Reggio erbaute. Leider kenne ich dieselbe nur durch die Aufnahme Strack's. Es ist der Grundriß ein interessantes Seitenstück zu den gleichzeitigen Centralbauten, überaus klar und einfach im System, namentlich demjenigen des Doms zu Brescia verwandt, jedoch durch die elegante feine Ausbildung der Stützen bemerkenswerth.

In Ferrara fand die Richtung Tibaldi's besonders energische Vertreter, namentlich durch den kräftigen aber nüchternen *Alberto Schiatti*. Sein frühester Bau dürfte das merkwürdige Kirchlein La Madonnina sein, eine noch ganz vom Geist der Frührenaissance durchwehte Anlage, deren quadratisches Schiff durch vier Stützen in griechischer Kreuzesform abgetheilt und am Ostende der entstehenden drei Schiffe mit drei Choranlagen geschlossen wurde. Jene Stützen bestehen aus je vier gekuppelten Frührenaissancefäulen. Die Façade baut sich in einfach derben Motiven auf. Reicher ist der 1573 begonnene Gesù, eine Kirche mit breitem, tonnengewölbten Hauptschiff, an das je drei Kapellen seitlich anstoßen, quadratischem Chorraum und halbkreisförmiger Absis. Das Detail lehrt, daß Schiatti in formeller Beziehung noch nicht völlig sicher war. Vieles ist ungeschickt: so die Häufung der Bogen an den Arkaden, wo neben die toskanischen Pilaſter Pfeiler und dicht daran Säulen gestellt sind, die jede ihre Archivolte tragen; ferner das Todtlaufen vertikaler Profile in die letztere; die Menge der verkröpften Unterglieder unter glatt durchlaufender Platte; die Trockenheit der Façade, die Häßlichkeit des Ornamentalen. Aber dem Werke ist eine gewisse gesunde Kraft eigen. Dazu kommt eine schlichte Verständigkeit in der Detaillirung und schöne Lichtvertheilung selbst bis in die Ka-

pellen hinein. Das mächtige Kollegium der Jesuiten (1576) erinnert an dasjenige zu Parma. Aehnlich dem Gesù ist S. Paolo (gleichfalls 1573 begonnen), ein lateinisches Kreuz mit dreischiffigem Langhaus, dessen fünf Gewölbsysteme seitlich je in einer kalbkreisförmigen Nische enden. Der Aufriß der Façade und das Innere ist handwerklich kräftig, doch ohne Schwung, aber immerhin besser geglückt, als im Gesù, namentlich das Tonnengewölbe mit feinen großen Stichkappen von glücklicher Gestalt. Dagegen wirkt die Kuppel und die trübselige, grau in grau auf Goldgrund gehaltene Malerei unerfreulich. Der letzte bekannte Kirchenbau Schiatti's ist St. Francesca Romana (1622). Im gleichzeitigen Profanbau wird zwar Schiatti's Name nicht genannt, doch dürfte es zweifellos sein, daß er auch hierin sich bethätigte. Es giebt in Ferrara eine Anzahl trefflich komponirter, einfacher, doch palastrartig gedachter, meist ganz in Ziegelrohbau ausgeführter Häuser, die sehr wohl unserem Künstler zugeschrieben werden können. So der Palazzo Cicagnara (Via terra nuova 23), eine dreigeschoßige edle Front mit nur im Erdgeschoß aus Haufstein, sonst in Ziegel gebildeten Ortsteinen an den Hausecken, kräftigen Gurten und schönem Hauptgesims, den Palazzo Caraccho (? Via Cisterna del Follo) mit schwerem Rustikaportal, feinen Gliederungen bei nicht ganz glücklicher Komposition, der zierliche Palazzo Pareschi (Via Madama 35), die unfertige Casa Maffei (Via delle Vecchie) mit hübscher Treppe, ferner das Findelhaus in Via di Comercio etc.

Der bedeutendste Bau dieser Art ist zweifellos der Palazzo Crispi, welcher dem *Girolamo Sellari da Carpi* zugeschrieben wird und vor 1538 gebaut worden sein soll. Die zahlreichen im Bau angebrachten Inschriften reichen jedoch nur bis 1588 zurück, wie denn auch die Entwicklung der ganzen Architektur einer Entstehung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts widerspricht. Die edele Façade erinnert vielmehr an Vignola's Palazzo Farnese in Piacenza, übertrifft sie jedoch an geschicktem Wechsel der Motive. Den Hof umrahmt eine doppelte Blendarkadenreihe in anmuthigen lebendigen Formen, wenn auch in der bürgerlichen Stellung des ursprünglichen Besitzers entsprechender formaler Beschränkung (Fig. 69). Schon etwas gekünstelt im Detail, doch noch immer trefflich in der Komposition ist der Palastr Via Montebello 10, ebenso der danebenstehende in Via Bellaria, und namentlich die wohl abgewogene Façade mit zwei Geschoßen und stattlichen Achsenweiten eines weiteren Palastrs in Via Montebello, dessen Namen ich nicht ermitteln konnte. Selbst kleinere Häuser dieser Art, wie Casa Fraschi (Via Garibaldi 112), Casa Bottoni (Via degli Armati 8) behalten doch ihren herrschaftlichen Charakter.

Neben Schiatti blühten zu jener Zeit auch in Ferrara *Alessandro Balbi*, von dem ich aber hier nur eine kleine Kapelle in St. Maria in Vado kenne; *Francesco Guitti*, der Erbauer von St. Maria della rosa (1624), der Ravennate *Luca Danese*, welcher 1629 St. Maria della Pietà in der Grundform nach Schiatti's Vorbild errichtete u. A. m.

Schiatti's Nachfolger dagegen war *Giambattista Aleotti*, genannt *l'Argenta* (geb. zu Argenta 1546, † 1636.) Seine Bauten in Ferrara sind unbedeutend; seine Hauptbeschäftigung war der Tiefbau. Zu erwähnen wäre nur die Universität, die, obgleich aus dem Gothischen umgebaut (1587) doch von einheitlichem Effekt, namentlich durch ihr schneidig profilirtes Portal sich auszeichnet, das Monument des Ariost (1610—1612), früher in S. Benedetto, jetzt in der Universität, und die Façade der Kirche St. Anna (1623). Seinen Ruf erhielt Aleotti durch den Bau des Teatro Farnese zu Parma (1618), von welchem an anderen Orten zu sprechen fein wird.

Es sei hier schließlich noch der Palazzo Bevilacqua, jetzt Costabili Contarini erwähnt, der von dem 1627 gestorbenen Kardinal Bonifacio erbaut wurde, ein Werk, das von einem römischen Architekten entworfen sein könnte und durch seinen reichen Schmuck an Nischen, Waffengehängen, Inschrifttafeln, feinem kräftigen Portal mit Balkon und seine barockeren Detailformen sich von den übrigen Palästen Ferrara's nicht unwesentlich unterscheidet. —

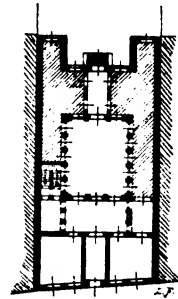


Fig. 69. Palazzo Crispi zu Ferrara. Grundriss.

Einen zwar vielbeschäftigten aber gleich Schiatti trockenen Vertreter fand die Schule Tibaldi's zu Turin in dem Grafen *Amadeo di Castellamonte*, der sich 1635 im Dienst der Herzöge von Modena befand und nach der Belagerung von 1640 Turin wieder aufbaute. Schon vorher war durch ihn die Piazza S. Carlo (1638) angeordnet worden, die man für eine Nachahmung der Piazza del Popolo zu Rom halten mußte, wenn sie nicht die ältere wäre. Denn an der einen Schmalseite waren wohl von jeher zwei Kirchen intendirt, wenngleich die Façaden derselben erst 1718 resp. 1863 ausgeführt wurden. In der älteren derselben, S. Carlo, dürfte nur das kassettirte Gewölbe und seine reiche Stukkirkung interessieren. Die an Bologna und Palaestwürfe Serlio's mahnende Architektur der den Platz umgebenden, nach einem Plan geschaffenen Häuser ist von einem etwas schwerfälligen Ernst.

Mit dem Jahre 1646 hebt für den Grafen eine höchst umfang-

reiche Bauthätigkeit an. Zunächst begann er damals den Aufbau des Palazzo reale, eine mächtige Anlage, deren vielgeschossige und vielgestrige Fassade künstlerisch zu beherrschen sichtlich seine Fähigkeiten als Architekten überstieg. Namentlich durch die Umrahmung jeder Wandfläche, die Durchführung fast aller Horizontalen, zerstückelt er die ganze Front in kleine Theile, die das Gefims und die mächtigen Eckrisalite nicht mehr fest zusammenzuhalten vermögen. Das Innere des Palastes ist durchweg neueren Datums. Die Kirche S. Salvatore gehört gleichfalls diesem Zeitraum an, etwas später (1660) entstand das umfangreiche Ospedale maggiore, darauf (1675) die mächtige, gleichfalls nach einem Plan aufgebaute via di Po, eine geschickt angelegte Trace vom Mittelpunkt der Stadt, der Piazza Castello, zum Flußufer. Zwei Privatpaläste, der Palazzo Lascaris (Via St. Teresa 15), der aber unverkennbar im 18. Jahrhundert umgebaut wurde, und der Palazzo Levaldigi, genannt casa di Diabolo (ebenda, Ecke von Via Providentia) fallen durch geschickte Komposition der Vestibüle auf. Die Säulen vor dem Portal sind in der von Delorme erfundenen eigenartigen Rusticirung gehalten. Schließlich schuf Castellamonte das Schloß und Park der Veneria reale, welch ersteres, mehrfach umgebaut, unter der französischen Herrschaft fast gänzlich zerstört wurde. Nach alten Stichen¹⁾ war dieses Schloß ganz nach nordischen Grundzügen entworfen. Ein ringsumschlossener Hof mit Umgängen, dann ein zweiter, der nur nach einer Seite sich gegen das Blumenparterre öffnet. In der Achse das Hauptgebäude, das sich von den zweigeschossigen Flügeln zum viergeschossigen Mittelbau ansteigend aufbaut. Anlehnend links weitere Höfe für Stallungen der Pferde und der Meute, im Hintergrund ein architektonisch angelegter, mit zahlreichen Statuen geschmückter Park. Von gleicher Hand dürfte das Schloß Moncalieri sein, ein riesiges Backsteinwerk mit vier mächtigen Eckpavillons, dazwischen niederem Flügel, in welchem an der Hauptfront mit Geschick die Rundthüren des alten Schlosses eingefügt sind. Die mächtige Terrasse vor der letzteren bietet eine unvergleichliche Aussicht auf die Alpen, ursprünglich waren statt derselben eine hohe Rampe und hinter dem Schloß die Berglehne ansteigende Gartenterrassen projektirt. Das Innere war mir zufälliger Weise nicht zugänglich. Auch Schloß Racconigi gehört derselben Richtung an, wurde jedoch unter Carlo Alberto zu Anfang unseres Jahrhunderts umgebaut.

Das Auftreten französischer Einflüsse in Piemont, die durch die Waffengewalt in zahlreichen Kriegen hineingetragen, durch Heirathen

1) Camillo Maria Audibert, *regiae villae poetice descriptae*, Turin, 1709.

Savoyischer Fürsten mit französischen Prinzessinnen noch befestigt wurden, macht sich an allen diesen Bauten mit Entschiedenheit geltend. Es ist dies umsomehr zu beachten, weil, wie weiterhin nachzuweisen sein wird, der von Paris ausgehende Klassicismus hier zuerst Nachahmung und eine feste Stütze fand, Turin das natürliche Einfallthor der später die ganze civilisirte Welt berührenden französischen Kunstanschauungen nach Italien wurde. Kurz nachdem der Bau des Luxembourg in Paris vollendet war, in dem Moment also, da eine Mediceische Prinzessin mit vollem Bewußtsein eine neue Richtung der Architektur in Frankreich inaugurierte, die Florentiner Baukunst durch Nachahmung der damals höchst geschätzten Werke Ammannati's, des Pitti-Hofes, dorthin übertragen wurde, ließ sich Marie Christine von Frankreich, die Witwe des 1630 verstorbenen Herzogs Vittorio

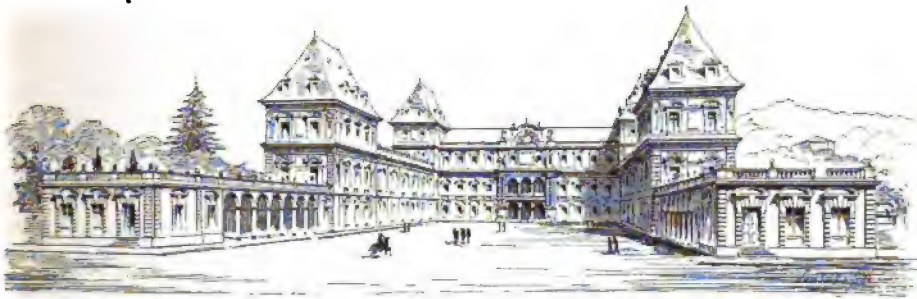


Fig. 70. Castello del Valentino bei Turin. Hoffront.

Amadio I., das Schloß del Valentino bei Turin errichten, welches unzweifelhaft das Werk eines Franzosen aus der Schule des *Salomon Debrosse*¹⁾ (Fig. 70) ist. Der Hauptbau besteht aus einem Corps de logis mit zwei hohen Eckpavillons; davor liegt ein Ehrenhof. Zwei um ein Stockwerk niedrigere Pavillons stehen am Ende der denselben einfassenden gestreckten Seitenbauten. Jetzt erstrecken sich Arkaden in der Verlängerung der letzteren bis an das den Hof abschließende Gitter. Die Anlage kam nicht in ihrer ganzen, ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung zur Durchführung. Der Hauptbau bildete einen lang gestreckten zweigeschoßigen, doch gegen den Po zu auf einer Arkade ruhenden Trakt, der durch vier thurmartige Pavillons in drei Theile getheilt wurde. Vor dem Mittel steigt eine hohe Freitreppe bis zu der das Podest überbrückenden Achsenvorlage auf. Je den drei Theilen des Baues entspre-

¹⁾ Vergl. W. Lübke, *Gesch. der Renaissance in Frankreich*. Stuttgart 1885, 2. Aufl. S. 334.

hend waren an der Landseite drei Höfe beabsichtigt, von denen nur der mittlere ausgeführt wurde. Die Seitenflügel derselben schließen wieder mit einem Pavillon ab. An Stelle jenes Eifengitters war in der Achse im Bogen sich vorlegender Hofabschluß mit einem Thorthurm beabsichtigt.

Die Pavillons haben steile und hohe Dächer, die einzigen dieser Art in Italien. Die Architektur ist von jenem spielenden Reichthum gleichzeitiger französischer Werke, namentlich das reizende Motiv des Portales am Hauptbau, eine dreitheilige Arkade zwischen durch beide Geschosse reichenden Säulen in den Formen Delormes, darüber eine Attika mit Inschrifttafel und ein in bewegten Linien gezeichneter Giebel, erscheinen als direkt von jenseits der Alpen importirt. Dagegen lehren wieder andere Details, daß der Meister des Baues dem Einfluß seiner neuen Heimath sich nicht überall entziehen konnte.

Diese Mischung der Stile zeigt sich auch, freilich mit Ueberwiegen des Italienischen, an dem Hauptbau *E. Lanfranchi's* dem Palazzo della Città (1659), der, dem Genuer Palazzo Ducale ähnlich durch drei Ordnungen über einander fast zu stark gegliedert, auch jene Delorme-Säulen am Portal unter dem Balkon verwendete. Auch hier ist das Detail interessant gebildet, noch von ziemlicher Strenge, aber an manchen Stellen zu derb. Das Beste ist der lichte und großräumige Hof, dessen Schmalseiten von luftiger und pikant angeordneter Loggia über je vier unten toskanischen, oben jonischen Säulen abgeschlossen sind. Hierher gehört ferner die Basilica magistrale (1679), ein unbedeutender Centralbau in achteckiger Form. Die Villa della Regina, jetzt Mädchenpensionat, eine geschickt angelegte, ein Thal beherrschende, aber künstlerisch unbedeutende Anlage, gleichfalls von belebter Silhouette, weil mit dreigeschoffigem Mittelrisalit und eben solchen schmalen Eckpavillons, dagegen zweigeschoffigen Flügeln, sei noch als das Werk eines gleicher Richtung dienenden Architekten, Namens *Viottoli* erwähnt.

Die Zeit nach Aleffi's Fortgang von Genua, also gegen das Ende der fechtiger Jahre, war für die Stadt eine wenig glückliche. Mehr und mehr begann die Uebermacht der Türken auf die Handelsbeziehung der alten Seekönigin zu drücken. Im Jahr 1566 ging Chios verloren, die Entdeckungen der Spanier und Portugiesen gaben dem Handel mit Aegypten einen schweren Stoß, tiefe innere Konflikte zwischen den alten und den neu durch Andrea Doria unter die „Alberghi“ aufgenommenen Adelsfamilien unterwühlten den Staat, boten Spanien und Frank-

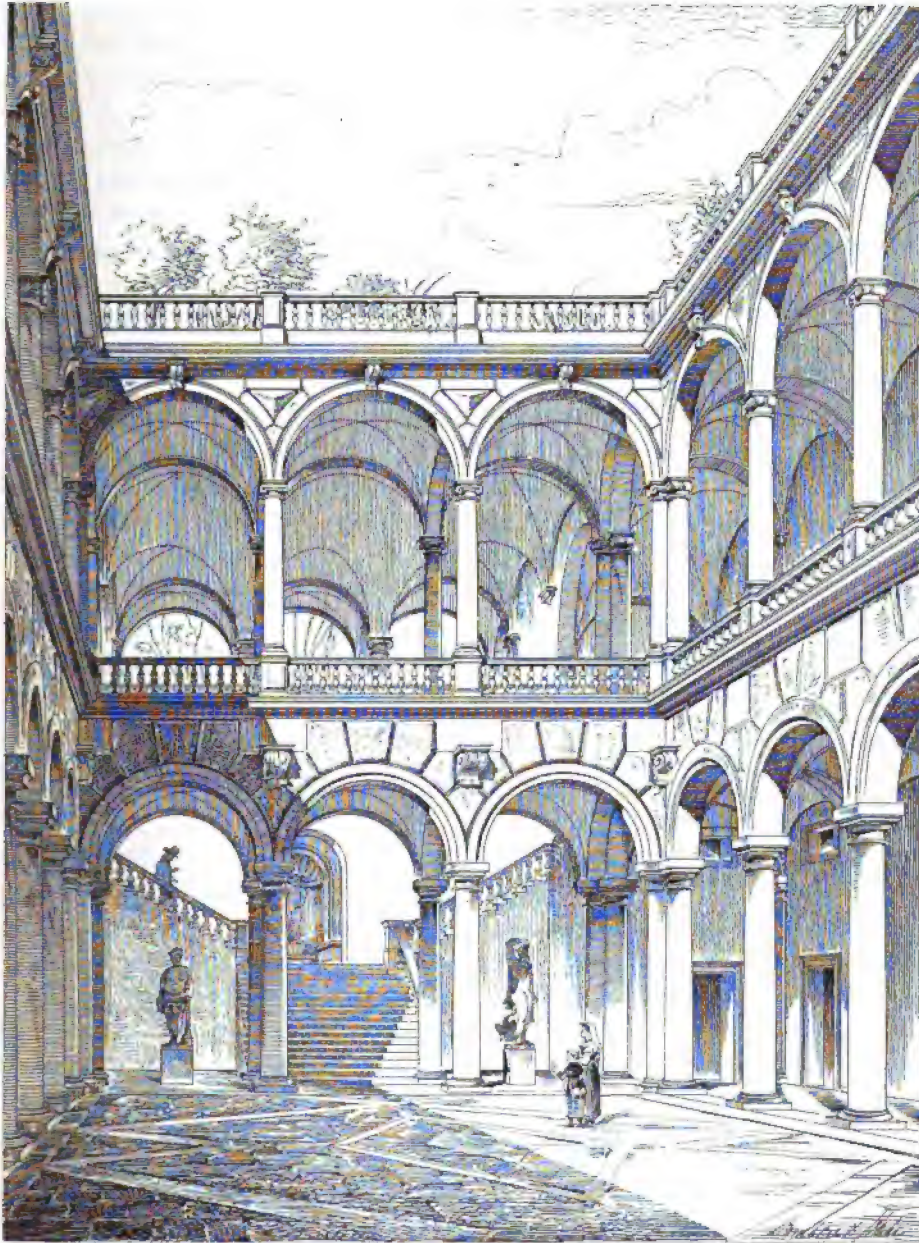


Fig. 71. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Hofanlicht.

reich Gelegenheit, in das politische Leben der Republik einzugreifen. Ja Don Juan d'Austria erschien mit der spanischen Flotte vor dem Hafen

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles etc.

und zwang die Signorie, sich einem schiedsrichterlichen Spruche des Papstes, des Kaisers und des Königs von Spanien zu unterwerfen. Endlich kam es 1576 zum Austrag der Verfassungstreitigkeiten, und nun erst begann das künstlerische Leben sich von neuem zu entfalten. Jedoch war die Entwicklung der Architektur in Genua selbst unterbrochen. Auf Aleffi folgte keine direkte Schule. Als der Meister, welcher nun an Aleffi's Stelle tritt, wird *Rocco Lurago* (geb. zu Pelfopra bei Como, † um 1590) genannt. Neben ihm erscheint *Taddeo Carlone* (geb. zu Rovio bei Lugano), der zwar als Stukkateur und Bildhauer, wie als Maler viel beschäftigt wurde, von dem Architekturwerke sich jedoch mit Sicherheit nicht nachweisen lassen. Jetzt, wie in der ganzen Kunstgeschichte Genua's, treten mithin fremde Künstler in Vordergrund. Aus der geschäftsgewandten, kaufmännischen Bürgerchaft, unter den kühnen Seefahrern und weitschauenden Handelsherren erwuchs kaum ein eingeborener Künstler von großer Bedeutung. Dieser Umstand machte die „Superba“ zu einem bevorzugten Wanderziel jener formficheren Werkmeister vom Südhang der Alpen, welche mit unvergleichlichem Geschick den lokalen Anforderungen und baulichen Gewohnheiten, wie auch den durch Geschichte und Lage geschaffenen künstlerischen Vorbedingungen sich anzuschmiegen wußten und immer etwas von der freien Größe und der monumental einfachen Linienführung ihrer Berge nach dem Süden brachten.

Lurago baute den Palazzo Doria Tursi, später Jesuitencolleg, jetzt Municipio, das mächtigste und unbedingt wirkungsvollste Bauwerk der Strada nuova. Milizia erzählt, der Meister habe für Papst Pius V. (1566—1572) in dem Städtchen Bosco am Lago Maggiore die Kirche und das Kloster der Dominikaner gebaut und sei dann von dessen Nepoten, dem Cardinal Ghisleri, vergeblich nach Rom berufen worden. Diese dürftigen Notizen geben wenig Anhalt für eine nur einigermaßen präzise Charakterisirung Lurago's, zumal ich über Existenz und Aussehen der Bauten zu Bosco keine Auskunft zu geben vermag. Jener eine Genueser Palast aber läßt uns den Meister als einen der glänzendsten jener Zeit und meines Erachtens als einen zwischen Aleffi und Tibaldi stehenden Baukünstler erkennen. Was bei Ersterem noch gebunden, ängstlich und unfrei erscheint, die Luft am Kleinen und die Schüchternheit im Großen, entfaltet er zu breiter Pracht. Er nimmt die Motive seines Vorgängers sowie diejenigen, welche dem Tibaldi¹⁾ zugewiesen werden müssen, zu großer, einheitlicher Kompositionsweise auf und versteht überall dort das Detail zurückzudrängen, wo es nicht

¹⁾ Dem auch Quatremère de Quincy ohne Angabe der Quelle den ganzen Bau zuschreibt.

zu selbständiger Wirkung bestimmt und dann besonders kräftig hervorgehoben wird. Vor allem aber ist er der erste, der auf das schwierige Terrain des bergig engen Genua die Raumgröße des übrigen Italiens überträgt und dieselbe mit köstlich malerischem Empfinden verbindet. Denn im Palazzo Doria Tursi entwickeln sich aus der früher meist nur durch Futtermauern mit einer Brunnennische abgeschlossenen Berglehne jener köstliche Terrassenbau, der geradezu zum charakteristischen Merkmal der Genuaer Palaстанlagen wird, nun erst erhalten die Säulenarkaden jene vornehme Freiheit und jenes graziöse Verhältniß, das sich hier bis in späte Zeiten erhält, nun erst bekommen ferner die Höfe hinter den Palästen jene klare und doch reiche Gestaltung und nobele Perspektive, Vorzüge, welche Aleffi wohl erstrebt, aber bei gleicher Einfachheit des Grundgedankens nur an den in ebenem Terrain vor den Bauten angelegten Höfen erreicht hat.

Der Grundriß des Palaſtes ist in hohem Grade übersichtlich. Der zweigeschoßige Arkadenhof mit toskanischen und jonischen Säulen, leichten Archivolten und gequadranten Mauerflächen, fünf zu drei Achsen breit, zeichnet sich durch Grazie und Leichtigkeit aus. An den rückseitigen Umgang legt sich um zwei Lichtschächte die glänzende doppelarmige Treppe (Fig. 71). Vom ersten Podeste gelangt man zu einer reich ausgebildeten Grotte. Köstlich ist die Entwicklung der Treppenanlage im Obergeschoß. Die Arkade gegen den Hof wiederholt sich hier gegen die rückwärts von der Treppe angeordnete Terrasse. Ueber einen kleinen Garten schaut man zur Brunnennische. Die Linien überschneiden sich in reichstem Spiele, die köstlichsten Perspektiven öffnen der üppig südlichen Natur einen erfrischenden Einblick in das schön geordnete Menschenwerk. Die Räume zu Seiten des Hofes reihen sich ungezwungen an einander. Von künstlerischem Werthe ist namentlich das Vestibül, ein schlichter, rechtwinkliger, mit Kappen eingewölbter Saal, in welchem die Treppe zu dem wesentlich höher gelegenen Hof, beziehentlich zu der ihn umgebenden Arkade sich befindet. So überschaut man beim ersten Eintritt in das stattliche Portal alsbald die ganze Entwicklung des Baues bis hinauf zur hohen Futtermauer der Berglehne, und genießt ein großartig architektonisches und doch malerisches Gesamtbild von unvergeßlicher Wirkung.

Kaum minder bedeutend ist die Façade (Fig. 72). Unverkennbar zeigt sich Lurago hier als Nachahmer Aleffi's und speziell von dessen Villenbauten beeinflusst. Denn einestheils erinnert das Motiv der kannelirten, hier toskanischen Pilaſter, des mit dem darüber befindlichen Halbstock verbundenen Obergeschoßes, die gleiche Anordnung der Etagen in der unteren rusticirten Hälfte des Hauses, die mächtige Gurtplatte durch-

aus an die geschilderten Hauptwerke des älteren Meisters, aber anderntheils wäre eine derartig großförmige, monumentale Ruhe, Einfachheit des Grundgedankens ohne die Thätigkeit der oberitalienischen Meister, ohne Palladio und Tibaldi in dieser Zeit nicht möglich gewesen. Die Stimmung des Baues entspricht zwar noch völlig der Hochrenaissance, doch ist das Detail schon überall voller und freier, minder zierlich, doch individuell reizvoll. Das Untergeschoß ist durch rusticirte, gleichfalls toskanische Pilaster abgetheilt, die Fensterstürze sind durch kräftige Quaderung ausgezeichnet, über diesen ragen große Fratzen bis zu den schlichten Mezzaninfenstern auf. Die Gliederung der Oeffnungen des Obergeschosses ist einfacher bis auf den wuchtigen ornamentalen Schmuck des Mezzanin's. Das Hauptgesims wurde mit großen Konsohlen von hoher Schönheit und Wirkung ausgestattet. Im Portale zeigt sich allein noch ein Rest von jener Unfreiheit und Eckigkeit, welche der älteren Genueser Schule hie und da anhaftet. So sind die Figuren und Trophäen und das Wappen über der toskanischen Ordnung mit dieser organisch nur wenig verbunden, erscheinen, als ob sie nur zum Aufputz an ihre Stelle gesetzt wären. Die Wirkung der mächtigen neun Achsen breiten Façade liegt in der ruhigen Folge desselben großen Motivs, in der mächtigen Geschlossenheit der durch Gurt und Hauptgesims streng zusammengefaßten Glieder des majestätisch an die enge Straße sich vordrängenden Baues. Sie wird auf das höchste gesteigert durch den Anbau zweier grazioßer, je drei Achsen breiter Arkaden, die sich über dem weiterhin als Terrasse sich fortziehenden Sockel als Fortsetzung des unteren Hauptgeschosses erheben und die Formen der Hofarchitektur außen wiedergeben. Der überaus geistvoll durchgeführte Kontrast zwischen ihrer zierlichen Leichtigkeit und der Wucht des Hauptbaues zeugt von dem seltenen Kompositionstalent des Meisters.

Von weiteren Bauten Lurago's weiß man mit Bestimmtheit nichts. Doch läßt sich aus der Verwandtschaft einzelner genuesischen Paläste mit seinem Hauptwerke mit einigem Anspruch auf Beachtung der Schluß ziehen, daß ein dem Municipio gegenüber gelegener Palaß gleichfalls sein Werk sei.

Diesen, den Palazzo Salvago, jetzt Serra, schuf im Inneren namentlich hinsichtlich der jetzigen, hochinteressanten Treppenanlage *Tagliascio* (1755) unter *Charles de Wailly's* Leitung gänzlich um. Von letzterem Meister stammt auch das heutige Hauptgesims. Der Palaß ist, obgleich nur fünf Fenster breit, mit zwei seitlichen Risaliten versehen. Die Architektur einfach doch edel; die Hauptwirkung beruhte auf der Façaden-Malerei, indem die Ecken gequadert, die Geschosse durch zwei Säulenordnungen gegliedert und die Fenster von schwerem Orna-



Fig. 72. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Façade.

ment umgeben waren. Weiterhin schließt sich, als zu *Lurago's* Bauten zu zählen in der *Strada nuova* der *Palazzo Brignole Sale* an, nach seinem rothen Anstrich *il Rosso* genannt, welcher meist für ein Werk *Alessi's* gehalten wird. Den merkwürdigen Bau weiß ich nur hier in die Baugeschichte *Genua's* einzuordnen. Er scheint im Kern feines später wesentlich erweiterten, sehr reizvollen Grundrisses noch mit dem Palaſt übereinzustimmen, den *Rubens* als *Palazzo Ottavio Sauli* bezeichnet. Jedoch müßte die *Façade* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig umgebaut worden sein. Hof und Vestibül dagegen lassen sehr wohl auf *Lurago* schließen. Zwischen diese beiden Räume ist noch ein Atrium eingeschoben, indem gegen das Vestibül zu die Arkade sich auf doppelte Achsenweite verbreitert, um, ganz der künstlerischen Absicht des Erbauers des *Munizipio* entsprechend, durch perspektivische Durchblicke den Effekt zu bereichern und den Bau tiefer erscheinen zu lassen. Der *Façade* wird man gerechter werden, wenn man die niedrigeren Seitenflügel, als wahrscheinlich spätere Anbauten, streicht. Für diese sind die gewaltigen Gurtgesimse, wahre Felsrücken, welche dem Hauptbau mit seinen wuchtigen Massen noch ganz gut zu Gesicht stehen, entschieden zu schwerfällig. Der rothe Anstrich läßt die architektonischen Glieder, unter denen in den beiden unteren Geschossen Quaderungen vorherrschen, noch massiger erscheinen.

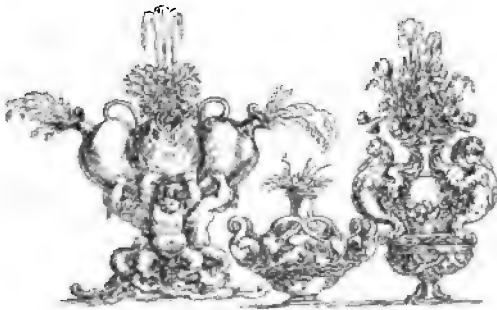
Die graziöſere Bildung des Obergeschosses, namentlich die geschweifte Grundgestalt der Sohlbänke sowie die massigen Profile des Hauptgesimses gehören unverkennbar der späteren Bauperiode an.

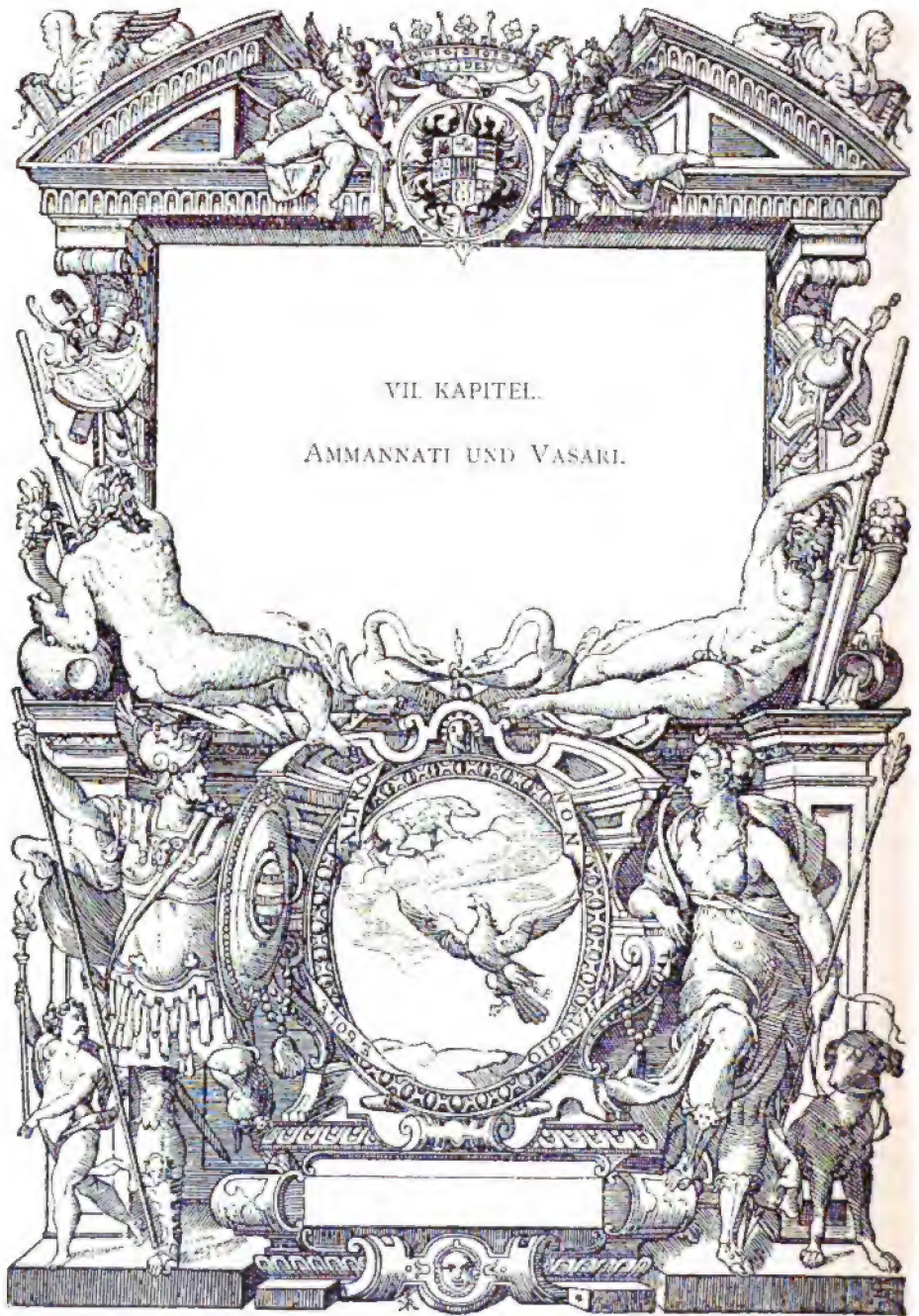
War schon die Bestimmung der Werke *Lurago's* mit großen Schwierigkeiten und nur bescheidenem Anspruch auf Genauigkeit zu ermöglichen, so schwindet dieselbe ganz dahin bei dem im Dienste der Signorie ihm folgenden *Andrea Ceresola*, genannt *Vanone* (geb. zu Lancio), von welchem der *Palazzo Ducale*, jetzt *Governale* (1591), errichtet wurde. Ich glaube nicht, daß der jetzt stehende, nach dem Brande von 1777 errichtete Bau irgendwelche kontrollirbare Uebereinstimmung mit dem älteren Palaſt besitzt. Seine Abmessungen gehen so völlig über alles Genuesische jener Zeit hinaus, daß schon um ihrer Größe willen *Rubens* sich schwerlich die Darstellung des bei seiner Anwesenheit erst 10 Jahre alten Prachtbaues hätte entgehen lassen. Nach anderen Quellen, namentlich nach *Milizia*, war es ein Lombarde Namens *Rocco Pennone* († 1656), der an den alten kleinen Dogenpalaſt jenen neuen, namentlich den noch erhaltenen Portikus mit zwei Säulenhöfen baute; nach *Alizeri* erscheint dieser Architekt jedoch als der Nachfolger *Vanone's* und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in *Genua* thätig. Sichtlich liegen hier Verwechslungen vor.

Als Pennone's Werk kennen wir nur die Dekoration des Chores von S. Lorenzo, an welchem namentlich die barocken Pilafter zwischen den unteren Fenstern und deren wie aus weichem Teige gebildetes Ornament charakteristisch sind, sowie ferner die trockene und unbedeutende Façade der Kirche S. Siro, beides Leistungen, welche nicht auf hervorragende künstlerische Begabung schließen lassen.

Man kennt ferner die Namen einiger Schüler Lurago's; *Gianbattista Grigo* († vor 1656), *Francesco da Novi*, von dem die jetzt profanierte und nur in den Hauptformen erhaltene Kirche S. Bernardo zu Genua sowie eine gleichen Namens zu Albaro erbaut wurde und *Antonio Orsolino* († 1656), welcher letzterer abermals ein Lombarde war und mit mehreren Geschlechtsgenossen am Festungsbau sich bethätigt zu haben scheint.

Der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören noch an: die Brüder *Sebastiano* († 1656) und *Tommaso Poncelli* (aus Oneglia an der Riviera Ponente), ferner *Antonio Corradi*, *Antonio Torriglia* (aus Genua), *Girolamo Gandolfo* (aus Oneglia), welche letzteren drei mit Grigo das mächtige Armenhaus, einen reinen Nutzbau errichteten, Männer, unter welchen nur Gandolfo, der Schöpfer des reicher geschmückten Portalbaues (1658), als künstlerische Individualität, wenn auch nur bescheidenen Ranges, hervortritt. Denn so groß der Bau als Abschluß eines Thales gedacht erscheint, so riesig seine Ausdehnung, so interessant sein um vier Höfe gruppirter Grundriß, das Vorbild des Schlosses Caserta, ist, so haben die Dekorativformen des Mittelrisalites, welches sich mit der Rampe in 7 Stockwerken über die Thalfohle erhebt und mit breitem, dem Meer zugewendetem, bildüberdeckendem Giebelbau abgeschlossen ist, doch keinen Anspruch auf künstlerischen Werth.







enn wir an einer langen Reihe von Künstlern nachzuweisen hatten, daß sie in einer mehr oder minder bewußten Gegnerschaft zu dem mächtigen Vordrängen Michelangelo's gewesen, dessen rein individuelle Kunstauffassung theils nicht verstanden, theils aus Ueberzeugung zurückgewiesen hatten, so konnte doch eine so mächtige Persönlichkeit nicht verschwinden, ohne direkte Nachfolger, ohne eine Schule zu bilden. Daß dies hinsichtlich der Malerei und Plastik in reichem Maße geschah, ist eine allbekannte Thatfache. Ueberall dort, wo die Vorbilder durch Anschauung der Natur aus erster Hand gewonnen werden konnten, wo es nicht der Aufnahme einer durch den vielfachen Gebrauch verständlich gewordenen Sprache der Symbole, wie in der Renaissancearchitektur, bedurfte, überall wo die Gedanken primär auf den Beschauer zu wirken vermochten, da zeigte sich Michelangelo in seiner auf Jahrhunderte hinaus bestimmenden Größe, da folgte die breite Menge der Mit- und Nachstrebenden in unbedingter Huldigung seiner Auffassungsart. Aber wo der nur auf sich selbst und auf seine Erkenntniß der zum Ausdruck nothwendigen Mittel gestellte Meister mit dem an der Antike sich aufrichtenden Streben nach fester, typischer Form in Widerstreit kam, vermochte er nur Einzelne zu schwankender Gefolgschaft zu bewegen. Zwar blieb der in ihm wirkende Zug zur Größe in Auffassung und Formgebung eine Errungenschaft der Folgezeit, aber die mit derselben verknüpfte Willkür hielt die Meister und namentlich die ausschließlich die Architektur ausübenden Künstler von ihm fern. So ist es denn erklärlich, warum ein Bildhauer und ein Maler, Ammannati und Vasari, die eigentlichen Träger des Michelangelo'schen Geistes in der Architektur und warum die Stadt, in der Michelangelo seine kapriziösesten Bauwerke schuf, Florenz zur Geburtsstätte des italienischen Barockstiles wurden.

Die selbständigere unter den beiden Künstlererscheinungen ist zweifellos *Bartolomeo Ammannati* (geb. zu Florenz 1511, † 1592), ein Schüler des *Jacopo Sanfovino* wohl nur in den Anfängen der Bildhauerei, die er später unmittelbar unter Michelangelo's Einfluß und in dessen Geist ausübte. Vor seiner Ankunft in Rom (1550) scheint er architektonische Arbeiten nicht gefertigt und auch hier mit Festdekorationen begonnen zu haben. Dann arbeitete er am Bade der *Villa di Papa Giulio*, wohl nach *Vignola's* Angaben. Denn die hübschen Formen die er dort schuf, lehnen sich unverkennbar an den Brunnenentwurf des älteren Meisters an, den uns *Villamena* im Stich erhielt. Die male-

rische, überaus reizvolle Anlage, ein um ein halbkreisförmiges Becken gelagerter Bau mit zierlichen, offenen Loggien, Treppen und Grottenwerk, zeichnet sich durch zierlichere Detaillirung und edle Einfachheit der Formen aus. Wir besitzen aus dieser Zeit noch weitere römische Werke des Ammannati, den Palazzo Rucellai, später Gaetani, Ruspoli oder Banca Nazionale (1556), eine mächtige, acht römisch komponirte, 19 Fenster breite Façade in drei Geschossen, einfachen Grundlinien, schönem, reich ausgeführtem Hauptgesims und der aus Florenz stammenden Vorliebe für kräftige Durchbildung der Parterrefenster, die mit den durch Sohlbankkonsolen verbundenen Kellerluken den dominirenden Façadentheil bilden. Der Bau blieb unfertig, Hof- und Seitenfaçaden sind neu, ebenso das Mittelfenster gegen den Corso. Von der Façade des Palazzo Sacriponte an der Piazza Fiametta gehören dem Ammannati wohl nur die fünf mittleren Fenster gegen Palazzo Altieri an. Man vergleiche als Beweis für diese Annahme die Löwenköpfe an den Fenstern des ersten Stockes unter einander. Ein Umbau aus der Zeit um 1700, der sich streng an das Alte hielt, vergrößerte die Anlage. Die häßliche Doppelbekrönung des Achsenfensters gehört auch dieser späteren Periode an.

Diese Bauten zeigen, daß Ammannati in Rom sich die strenge Kompositionsweise und den Respekt vor der Antike geholt hatte, daß er in diesem Sinn von dem in formaler Durchbildung ihm überlegenen Vignola abhängig wurde. Aber doch konnte dauernd in dem Bildhauer, der an Sanfovino's lebendigem Geist die Quellen der Kunst gefunden, der dann die rücksichtslose Selbstherrlichkeit Michelangelo'scher Plastik empfinden und verehren gelernt hatte, die Strenge der Regel nicht haften. Sobald er die Tiberstadt verließ, zeigte sich seine Kunst freier, dem Michelangelo verwandter. Die Florentiner Atmosphäre war für eine derartige Entfaltung durchaus günstig.

Cosimo I., seit 1537 Herzog von Florenz, war nach Niederwerfung des Filippo de Strozzi im Vollbesitz fürstlicher Gewalt, die er mit der Strenge des Siegers, aber zugleich mit hohem Interesse für Kunst und Wissenschaft ausübte. Bald, nach der Eroberung von Siena, nachdem die Landstädte nunmehr bis auf Lucca sämlich ihre Selbständigkeit eingebüßt hatten, schritt er zur Gründung eines Staates Toskana und umgab sich, seit er für sich und seine Erben, zunächst den zum Mitregenten ernannten Sohn Francesco Maria, den Titel eines Großherzogs angenommen, mit dem Glanz und Pomp der reichsten Krone Italiens. Und wenn gleich unter den Nachfolgern bald diese neue Schöpfung politisch verfiel, so wirkte noch der alte Glanz und der Ruhm der Stadt Florenz, als des bevorzugten Sitzes italienischer Kunst,

kräftig genug nach, um der schönen Stadt am Arno tief greifenden Einfluß auf die Kunstentwicklung der Folgezeit zu sichern.

Freilich die Zeit der großen Paläste war vorüber. Ein Geschlecht, welches den damals noch vielfach unfertigen Palazzo Pitti befaß, mußte sich hüten, zu dieser höchsten Verwirklichung fürstlicher Macht durch die Baukunst ein schwächeres Gegenstück zu errichten. Auch der kirchliche Sinn wirkte hier nicht mehr stark genug oder die Weltlust der fürstlichen Residenz zu übermäßig, um Gotteshäuser von annähernd jener Größe, als in Rom, zu schaffen. Waren es ja die Medicäer selbst,

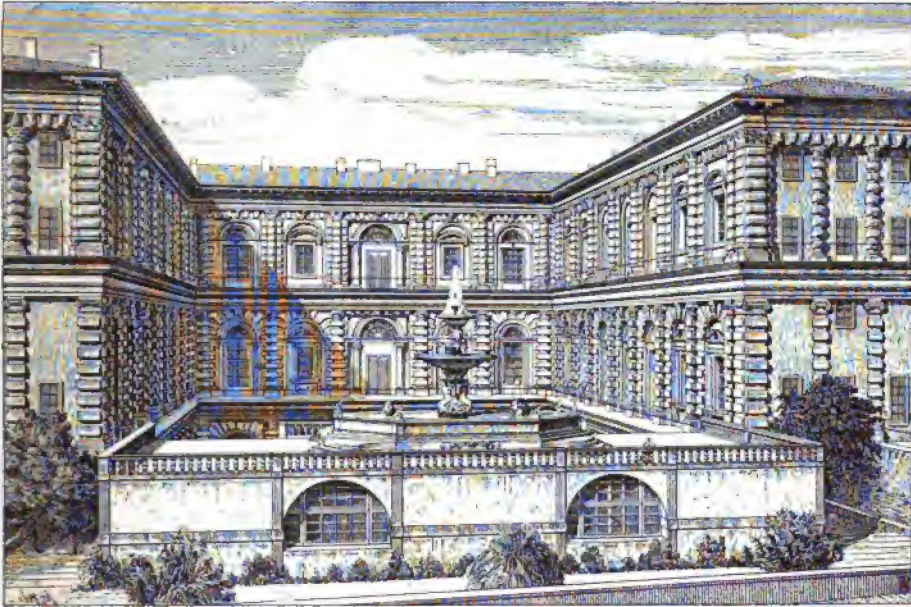


Fig. 73. Palazzo Pitti zu Florenz. Hofanlicht.

welche an der Tiber die großartigsten Werke geschaffen hatten. Auch durften die edlen Geschlechter nicht mehr versuchen, mit den Fürsten im Palastbau um die Palme stolzester Prachtentfaltung zu wetteifern. Wo die Großherzöge nicht für sich selbst bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palast etwas Hausartiges. Als Neuerung traten Nutzbauten für die Verwaltung, Hospitäler, Brücken etc. vielfach in den Vordergrund. Die Kirchen bleiben durchweg in bescheidenen Dimensionen und entbehren jenes Zuges nach prunkender Erscheinung, der in Rom zu interessanten Neuerungen führte. Es entwickelte sich mehr eine höfische Eleganz; das Profil, die Einzelheit wird mit besonderem Fleiß behandelt, da die Steigerung der Komposition hinsichtlich

der Größe und überraschenden Wirkung sich verbot. Das Theater beginnt hier zuerst Einfluß auf die Architektur zu gewinnen. Mit ihm die Luft am Neuen, Ueberraschenden. Florenz schreitet in der Entwicklung zum Barock allen italischen Städten voran. Hier lösen sich zuerst die Ketten der so schwer erkämpften Regeln der Antike, hier vollzieht sich Michelangelo's Werk, das Empfinden des Künstlers selbst an ihre Stelle zu setzen. Dies geschieht zunächst nicht an den großen Massen der Komposition, sondern am Detail. Es wird die Aufgabe der folgenden Zeilen sein, den Entwicklungsprozeß der Wandlung des Details und die hieraus für die ganze Architektur Italiens sich folgernden Umgestaltungen des architektonischen Denkens nachzuweisen.

Schon bald nach 1556 kam Ammannati nach Florenz ¹⁾, wo sein erstes und wohl edelstes Werk die Brücke St. Trinità war (ca. 1557—1569). Ein Hochwasser hatte (1557) die alte Brücke zerstört. Der Meister sah ein, daß weder der Strom durch Pfeiler zu sehr eingeschränkt werden dürfe, noch dem Verkehr zugemuthet werden könne, die hohen Steigungen mittelalterlicher Brücken zu überwinden und schuf daher nur drei flach gestreckte Korbbogen von überaus eleganter, elastischer Spannung, verzichtete auf allen architektonischen Schmuck außer der Profilierung der Hauptlinien, erzielte jedoch durch diese einfache und dem Zwecke höchst angemessene Ausbildung eine überaus graziöse Wirkung, welche es erklärt, warum nunmehr die Herzogin Eleonore von Toledo, die Besitzerin von Brunellesco's Palazzo Pitti, Ammannati den Auftrag erteilte, dieses berühmte, nach dem Garten zu noch nicht abgeschlossene Bauwerk zur Vollendung zu führen. (Fig. 73.)

Er suchte sich nach besten Kräften mit der herben Kraft des größten Meisters der Frührenaissance abzufinden. Schon verstand man nicht mehr recht, was dieser mit der gewaltigen Boffage bezweckt hatte; schon war mit der Rustika der symbolische Begriff des Ländlichen verknüpft worden. Man sah in derselben nicht mehr den Ausdruck höchster Kraft, jedem Angriffe widerstehender, fest gegründeter Macht und somit der in sich abgeschlossenen, selbstherrlichen Bedeutung des den Palast bewohnenden Geschlechtes, man fand sogar sichtlich in der ungleichen Größe der Steine, ihrer naturwüchsigen Gestaltung eine Rohheit, die am Kunstbau nicht zu dulden sei, die gebändigt und in gesetzliche Formen gebracht werden müsse. Diesen Erwägungen stand aber die allen Schwankungen des Geschmacks gegenüber unerschütter-

¹⁾ Vergl. Francesco Bocchi e M. G. Cinelli, *le Bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677. — *Guida di Firenze e suoi contorni*, Florenz 1874. — *Nouveau Guide de la ville de Florence et ses environs*, Florenz 1840. — Filippo Baldinucci, *Delle notizie de' Professori del disegno*, Florenz 1770, u. a. m.

liche, und, selbst als ihr Wesen nicht begriffen wurde, doch noch überwältigende Wirkung der Façade. Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hat niemand nach der großen florentiner Zeit der Frührenaissance dieses mächtige Werk zu kopiren oder nur ähnlich nachzubilden versucht,

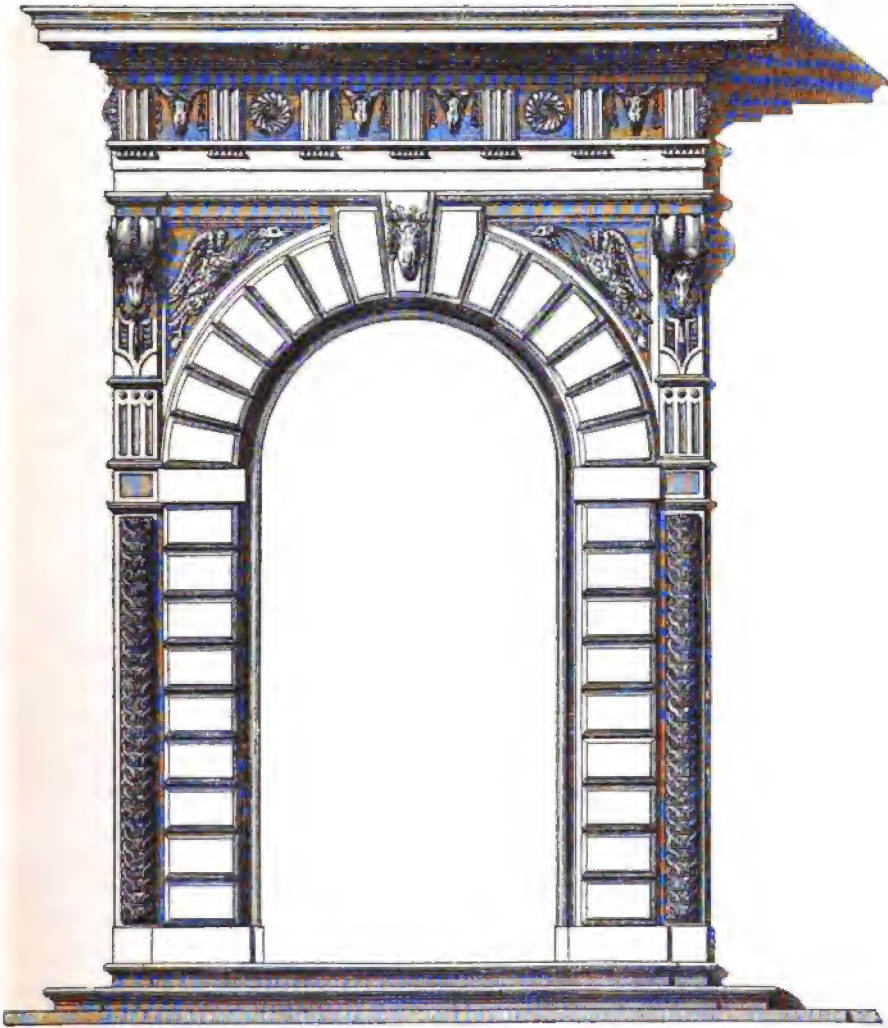


Fig. 74. Palazzo Giugni zu Florenz. Portal.

man ging an ihm vorüber wie an einer Naturerscheinung, die mit Menschenwerk nichts gemein hat, aber alle Zeiten haben mit Staunen und Bewunderung zu dem Bau hinaufgeschaut, der „vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größeren, den höchsten bis jetzt erreichten Ausdruck des Erhabenen voraus hat.“ (Burckhardt.)

Auch Ammannati sah wohl ein, daß er im Hofe der Façade (Fig. 73) gerecht zu werden versuchen müßte, auch er überzog die Pilaster resp. Halbsäulen und die dazwischen sich öffnenden Rundbogenarkaden, welche in drei Geschossen übereinander drei Seiten des Hofes umfassen, mit wuchtiger Rustika, auch er verzichtete an den Kämpfern auf Gesimse, an den Bogenscheiteln auf Schlußsteine, um eine entsprechende große und mächtige Wirkung zu erzielen.

Aber er vermochte nicht annähernd die harmonischgroße Stimmung zu schaffen, welche die Façade beherrscht. Er glaubte der Wucht der Quaderung eine entschiedene Abschwächung von unten nach oben geben zu müssen. Im Erdgeschoß umschließen die toskanischen Halbsäulen und die Arkadenpfeiler dicht aneinander gereihte ununterbrochene Streifen von Bossage. An den jonischen Halbsäulen des Mittelgeschosses dagegen wechselt der freie Schaft mit quadratischen Würfeln ab, eine meines Wissens hier zuerst nach dem Vorbilde des Palazzo Marino in so konsequenter Durchführung auftretende, später vielfach verwendete, recht unglückliche Bauform; die korinthischen Pilaster des dritten Geschosses endlich haben eine leichtere Bossage mit breiten, den Schaft freilegenden Fugen. An diesen sind je zwei Pfeiler angelehnt, die durch einen gequaderten geraden Sturz mit einander verbunden sind und somit die die Fenster resp. in den Mittelaxen die rundbogigen Arkaden beherbergenden Mauerflächen einschließen. Auch im Mittelgeschoß sind einzelne Arkaden vermauert und Fenster an ihrer Stelle eingesetzt, um so einen belebteren, abwechslungsreicheren, mehr malerischen Eindruck zu schaffen. Nach der dritten Seite schließt den Hof ein interessanter, ovaler Tropfstein-Grottenbau ab, über dem sich eine breite Terrasse in der Höhe des ersten Geschosses hinzieht. Diese wieder trägt ein achteckiges Bassin, aus dem eine reizvolle Fontaine hervorwächst. Das Detail ist höchst interessant wegen feines Schwankens zwischen der Regel und den Michelangelo'schen barocken Neigungen. Vor Allem erfreut die ruhige Herrschaft der kräftigen Gesimse, die Wucht der Glieder, die kernige Kraft der Profile, dabei die relative Feinheit des Details. Die Formen in den Loggien weichen dagegen schon stark von den klassischen ab: da sind Giebel, deren ganzes Profil Knicke macht, Konsolen die aus starkem Leder gefertigt zu fein scheinen, ja durch Nähte zusammengehalten werden und dergleichen mehr. Der Gesamteindruck ist ein grandiofer, wenn gleich der Bau weniger weiträumig erscheint als er wirklich ist. Man darf freilich bei den vielfach aus Serlio's Lehrbuch entlehnten Künsteleien des jüngeren Meisters nicht an die schlichte Größe Brunellesco's sich erinnern. Wohl aber vermochte Ammannati die-

fem in dem Ausbau der Façade gerecht zu werden. Die riesigen Bogenöffnungen des Parterres wurden vermauert und in dieselben neue Prachtfenster gesetzt, die ganz im Sinne Michelangelo's komponirt und bei kräftigster Wirkung von hoher Feinheit der Durchführung sind. Ueber dem breiten Postament kragt sich die Sohlbank auf zwei hohen Konsolen vor. Zwischen diesen ein prächtig modellirter Löwenkopf, welcher Wasser in



Fig. 75. Casa Fiaschi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

ein untergeletztes Marmorbecken speit. Die Gewände treten in schwerem Profil weit vor die sie seitlich begleitenden Lifenen. Diese letzteren tragen Konsolen, welche als rechtwinklige, nur mit Pfeifen geschmückte Klötzchen gebildet sind. Ueber ihnen ein einfach derber Giebel. Das Ganze ist eines der trefflichsten Beispiele einer „fenestra terrena“, wie sie mehr und mehr das beliebteste Zierstück des florentinischen Palastbaues wurden.

Das Innere des Palazzo Pitti enthält verhältnißmäßig wenig aus Ammannati's Zeit. In dem von *Matteo Rosselli* (1577—1650) ausgemalten Raum neben dem Ballsaale scheinen die Kamine fein Werk zu sein. Ebenso erinnern Formen in der Galerie neben dem Speisesaal an den Meister. Die Mehrzahl der Räume dürfte jedoch der Zeit um 1680—1700 angehören, denn es zeigen sich neben derben Barockformen schon chinesische Einflüsse namentlich in der Kapelle, wohl einem früheren *Chambre de lit* von reicher an französische Kunst mahnender Ausstattung.

Eine Reihe weiterer Palastbauten zeigen, daß der Künstler es verstanden hatte, dem Kunstsinne der Großen von Florenz gerecht zu werden.

Der hervorragendste hinsichtlich der Feinheit der Durchführung des Details darunter dürfte der Palazzo Giugni (1560) an via degli Alfani sein. Die Komposition ist einfach und edel, das Portal (Fig. 74) ein Rundbogen, von einem Rustikagewände umgeben. Diesem zur Seite zwei mit einem Flechtwerk verzierte Streifen, welche in ein kräftiges toskanisches Triglyphengebälk tragende Konsolen enden. Die fenestra terrena ist mit schweren Konsolen für die Sohlbank und etwas leichteren für die einfache Verdachung gebildet. Ueber den Gurtgesimsen in zwei Geschossen schieitrechte, gequaderte Fenster, die von Wandstreifen umgeben und mit einem Simse abgeschlossen sind. Das Hauptgesims scheint viel jüngeren Datums zu sein. Hübsches kräftiges Detail weisen auch die Fenster der Hoffront auf. Ueberall eine gedrängte, konzentrierte Kraft, Einfachheit in den Hauptmotiven, Reichthum in zierlichen ornamentalen Gliedern, in den Thierköpfen unter den Konsolen, der Form der Letzteren, den Zwickelreliefs und dergl.

Noch reicher und fast dem Aleffi verwandt sind die beiden schönen Erdgeschoßfenster der Casa Fiaschi, via de Serri No. 10, deren Portal und obere Geschosse nur mit jener in Toskana allgemeinen Rustikaanordnung ausgestattet sind, die in einer gleichmäßig breiten Schicht von Steinen an Gewänden und Rundbogen, jedoch spitz nach oben zulaufendem Schlußstein besteht. Die Konsolen jener Prachtfenster (Fig. 75), je zu zweien gekuppelt, und auf Löwenfüßen ruhend, bekrönt ein jonisches Kapitäl, die Sohlbank ist als Platte gebildet und mit einem Mäander geschmückt, während ein laufender Hund die Platten des Giebels dekorirt. Dieser ruht auf hermenartigen Pilastern, die in einer Konsole enden.

Zunächst diesen stehen die Fenster des Palazzo Pazzi, jetzt Ramirez de Montalvo (Fig. 76), an denen namentlich die zierliche Bildung der Sohlbankkonsolen und die im Relief gehaltenen Trophäen, welche die Brüstungsplatte schmücken, als wohl gelungen zu erwähnen

find. Die ganze Façade ist mit reichen und edlen Sgraffiten, ähnlich denen am Palazzo dei Cavalieri in Pisa, geschmückt.

Der große, den mehr hausartig komponirten, eben genannten Ge-

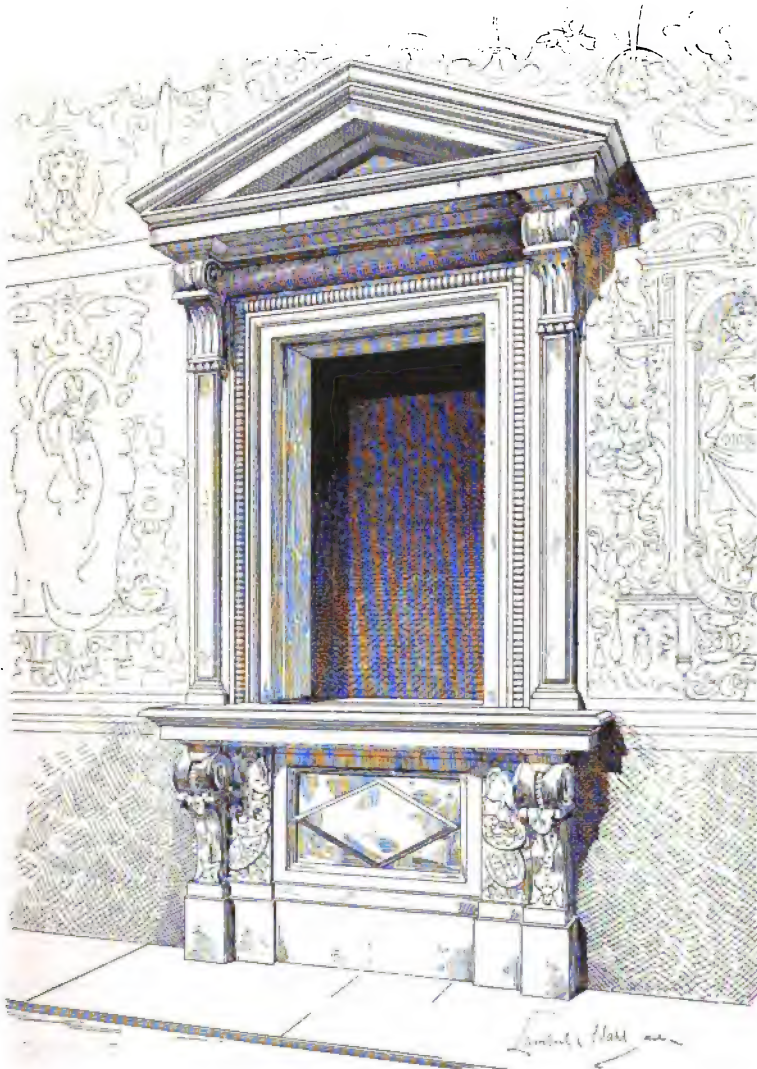


Fig. 76. Palazzo Pazzi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

bäuden gegenüber wieder zu vollem Palasttypus sich erhebende Palazzo Pucci gehört nur in feinem Mittelbau dem Ammannati an; auch dieser scheint später verändert worden zu sein. Es besteht noch ein Theil eines Frührenaissancehofes, welcher durch Ammannati's statt-

liche aber unfertige Neuanlage verdrängt werden sollte. Im Erdgeschoß Pfeiler mit toskanischen Kapitälern von drei Boffenringen umfaßt, über diesen und den Rundbogen ein verkröpftes Gebälk, Pilafter in zwei Ordnungen als Wandgliederungen, zwischen diesen Fenster, an denen der Einfluß der Biblioteca Laurenziana unverkennbar ist. An der jetzt 23 Fenster breiten dreistöckigen Außenfront, die infolge der engen Straße schwer zu überfehaun ist, wurde das Mittelrifalit besonders hervorgehoben und mit einem allerdings sehr flach gebildeten Triglyphengebälk versehen, ist ferner ein von toskanischen Pilaftern umfäumtes Portal, darüber je ein wirkungsvolles Achfenfenster in beiden Gefchoffen, find Balkone und kräftig gebildete Erdgeschoßfenster angeordnet, während die Detaillirung der Flügel mehr Anspruch auf Korrektheit als auf Wirkung erhebt.

Wie Ammannati um jene Zeit sich ein fürstliches Schloß dachte, erkennt man aus dem leider unfertig gebliebenen und auch bei der späteren Fortsetzung durch *Francesco Pini* und *Filippo Juvara* nicht vollendeten Palazzo della Signoria, jetzt della Provincia zu Lucca (seit 1577). Dem ersten Projekt gehört zweifellos der Vorhof an, der von einer mächtigen Arkade mit rusticirten Pfeilern und elf zu sieben Rundbogen umgeben ist. Aus den Zwickeln wachsen barocke Konsolen hervor, die das Gurtgesims tragen. Ueber diesem sind an einer Seite spätere schlichte und an der andern mächtige Fenster in Palladiomotiv, ähnlich jenem in der Achse des Palazzo Pucci in Florenz, angeordnet. Die schönen und großen Verhältnisse des Hofes lassen darüber hinwegsehen, daß die Rustika, weil nur an der Vorderfront angebracht, etwas Dekoratives hat. Ein Schaustück sonderbarer Art ist die Façade gegen Piazza grande, eine Blendmauer vor der hier des Hinterbaues entbehrenden Loggia. Im Parterre sind die Pfeiler durch Rustikaverzahnungen angedeutet, dazwischen sind Nischen und Inschriftstafeln in barocken Formen, sowie das einfach rusticirte Portal angebracht, darüber abwechselnd jenes Palladiomotiv und einfache Fenster, als Abschluß ein Sparrengesims. Das Detail ist oft derb und mangelhaft, so daß man es für Schülerwerk halten möchte, die Komposition aber nobel und groß gedacht. Vom ersten Hof führt ein Vestibül, welches unmittelbar nach dem des Palazzo Farnese gebildet ist, zum zweiten. Dieser ist unverkennbar in der Ausführung Juvara's Werk. An der mächtigen, gut komponirten, doch inhaltsleeren Hauptfaçade gehört diesem wohl nur das Portal. Wie groß Ammannati's Antheil an derselben ist, wage ich nicht zu entscheiden. Das Innere war mir nicht zugänglich.

Auch sonst war Ammannati in Lucca thätig. Der Palazzo Bernardi, jetzt Micheletti am Domplatz (Fig. 77) gehört ihm wohl zweifellos an, obgleich einiges Detail auf die Mitte des Jahrhunderts hinweist

(Kartusche über linkem Portal): ein Bau mit nur drei Fenster Front, Rustikaportal und schlichten Fenstern in den Obergeschossen, dessen Reiz besonders in der Anordnung einer anstoßenden, einem Erdgeschoß gleich gegliederten Gartenmauer liegt. Hier findet sich in der Achse ein jonisches, Serlio's Entwürfe zu solchen nachgebildetes Rustikaportal und zur Seite je eine derb gequaderte fenestra terrena, darüber ein feines Hauptgesims mit einer Balustrade. Das Ganze ist von hervorragend

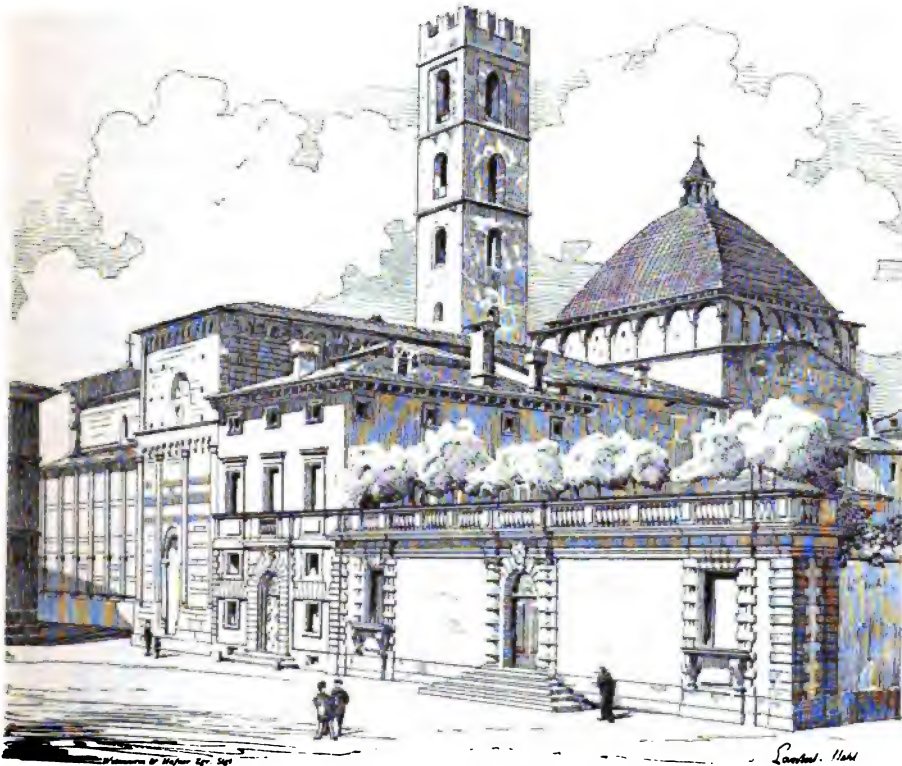


Fig. 77. Palazzo Bernardi Micheletti zu Lucca.

malerischer Wirkung, edlem Detail, hoher Kunst im Profil. Derber, wohl aus Ammannati's Schule, ist der Palazzo Bernardini; eine mächtige dreigeschoßige Anlage mit weit ausladendem Sparrengesims von vornehmer in sich abgeschlossener Komposition, barockem Detail. Dies zeigt sich besonders in den großen Muscheln zwischen den Segmentgiebeltheilen der Parterrefenster, den riesigen Fratzen zwischen den Konfölen unter den sonst einfach derb gebildeten Fenstern des Obergeschoßes. Ferner gehört hierher der Palazzo Cittadella, welcher malerisch mit drei Flügeln um einen schlichten Pfeilerhof gruppiert,

und an der die vierte Seite abschließenden Mauer durch ein Portal in toskanischer Rustika, darüber durch einen graziösen Balkon gegliedert ist. Aehnlich, doch weiträumiger, um zwei Höfe gruppiert, der Palazzo Mazzarosa mit schöner, doch etwas älterer Halle im Erdgeschoß u. a. m.

In Cortona gehört demselben Typus der trefflich detaillirte vielleicht etwas jüngere Palazzo Tomasi (Via Janelli) an, während der groß angelegte Palazzo Pretoria, als Regierungsgebäude der Medici, an Dimensionen wie an Werth der Komposition über denselben herausragt, obgleich er nur drei Achsen breit ist. Die Fenstergewände der beiden Obergeschoße, des Mezzanins, sowie die toskanischen Portale sind durchweg rusticirt, ebenso nach der landesüblichen Regel die Ecken, die mächtigen Wandflächen wurden in Putz ausgeführt, das Ganze bildet trotz schlechtester Erhaltung eine überaus wirkungsvolle und kräftige Architektur.

In Arezzo finden sich einzelne Häuser, welche dem von Ammannati in Florenz geschaffenen Typus folgen, so in der Via Cavour No. 20, die Kaferne der Carabinieri No. 31; etwas weiter fortgeschritten No. 39; besser, namentlich gut ornamentirt, mit interessanten Eckfäulchen an der Rustika No. 45; von derselben Hand No. 47 und der Bischofspalast (1595).

Hier findet sich auch einer der wenigen dem Ammannati zugeschriebenen Kirchenbauten: St. Maria in Gradi (1592). Die Wände der einschiffigen Kirche sind durch schwere gekuppelte toskanische Pilaster gegliedert, die Kapellen zwischen diesen viereckige Nischen, wie in der Badia des Vasari. Ueber dem Kranzgesims befindet sich eine zweite, die flache Decke tragende Ordnung. Der Chor allein ist mit einem Tonnengewölbe abgedeckt. Die Façade ist so erschreckend geistlos, daß man sie Ammannati nicht zur Last legen darf.

Auch die weitaus größere Jesuitenkirche S. Giovannino zu Florenz (1581 begonnen, 1656 von *Alfonso Parigi* vollendet) ist eine innen ganz nüchterne Halle mit flacher Decke. Die Façade aber erweckt lebhafteres Interesse, weil sie eine Fortbildung des Motives der Biblioteca Laurenziana ist. Ihr Entwurf stammt von Ammannati, die matte Gliederung ist aber dem jüngeren Vollender zuzuschreiben. Die Mitte der zweigeschoßigen Kirche bildet einer jener Pfeilerartigen Mauerkörper, die wir im Treppenhaus der Bibliothek kennen lernen, in welchen das schlichte Thor und das schon stark barocke Achsenfenster angebracht sind. Dann folgen eng gestellt, zwischen Pilastern je zwei Halbsäulen in jedem Geschoß, darauf ein zweiter, das Obergeschoß abschließender Pfeiler mit Nischen als Dekoration, weiterhin im untern Geschoß eine Halbsäule und endlich der Eckpfeiler. Der Giebel über der oberen Ordnung ist verkröpft.

Gegen das Ende seines Lebens scheint Ammannati noch einmal in Rom längere Zeit zugebracht zu haben und zwar als besonderer Günst-



Fig. 78. Collegio Romano zu Rom. Façade.

ling der Jesuiten, welchen er ja auch mit einer Stiftung für die Kirche S. Giovannino einen beträchtlichen Theil seines Vermögens hinterließ. Hier schuf er den quadratischen Hof im Collegio Romano (1582), welcher aus je 5 Arkaden über Kämpfergesimfen auf glatten Pfeilern mit vorgestellten unten jonischen, oben korinthischen Pilastern besteht; die Gesimfe sind unverkröpft, vertikal nur durch Zahnschnitte gegliedert: Das Ganze, eine ruhige, würdige, alles Ornamentes entbehrende, dabei großräumige Anlage, gilt mit Recht für eine der bestwirkenden ihrer Art in Rom, obgleich sie nicht fertig ist und sehr unter dem Einfluß der mesquinen Façade gegen S. Ignazio und der Vermauerung einzelner Arkaden leidet. Die Einfachheit, der Mangel alles Pathetischen wirkten gerade für jene Zeit entschieden bestimmend. In einer Reihe späterer Hofanlagen erkennt man die Wirkung dieses Baues, der noch einmal das einfache Programm der älteren Schule fest und klar darlegt. Die mächtige Façade (Fig. 78), deren Grundgestaltung bestimmt wurde durch den Umstand, daß sich hinter derselben Schulsäle mit vielen und dicht gestellten Fenstern befinden, ist dagegen eine in der Vertheilung der Massen so willkürliche und im Detail so unerfreuliche, daß es schwer wird, in beiden Theilen des Kollegs einen Schöpfer zu erkennen. Die Front wurde in drei Theile getheilt, die Breite der mittleren war bedingt nach links durch das in der Axe des Haupthofes liegende Thor. Gleich weit, das heißt um zwei gekuppelte Fenster entfernt von der Axe, welche durch eine Nische im untern und durch ein Wappen im zweiten Gefchoß angedeutet wurde, ist rechts eine zweite Thüre angelegt, ohne daß hier eine solche berechtigt sei. Jene gekuppelten Fenster faßt ein schlichtes Eisenerahmenwerk in zwei Hauptgeschoße je mit einem Mezzanin zusammen, welches mit einem Gurt und Hauptgesims und Ecklisenen und den sehr einfachen Gewänden die einzige architektonische Gliederung bilden. Aber die Abtheilung der Fenster in rhythmisch wechselnden Gruppen verleiht der Façade ein gewisses Leben, die Schlichtheit der Durchbildung entspricht dem Zwecke des Gebäudes ebenso wie die gigantische Ausdehnung, welche nach der Höhenrichtung durch ein drittes Gefchoß über dem Mittelrisalit noch mehr gesteigert wird, der Macht des Ordens. Gehört die Façade wirklich dem Ammannati an, was bei ihrer eigenartigen Gestaltung wohl bezweifelt werden kann, so ist sie ein interessanter Beweis dafür, wie früh man in Rom, verleitet durch die Façaden der Kirchen, auf organische Ausbildung der Ansicht von innen heraus verzichteten und das Aeüßere als selbständiges Dekorationsstück zu behandeln lernte. In Florenz wäre dergleichen zu jener Zeit schwerlich möglich gewesen.

Der Palazzo Mattei, später Negroni, jetzt Sermonetta zu

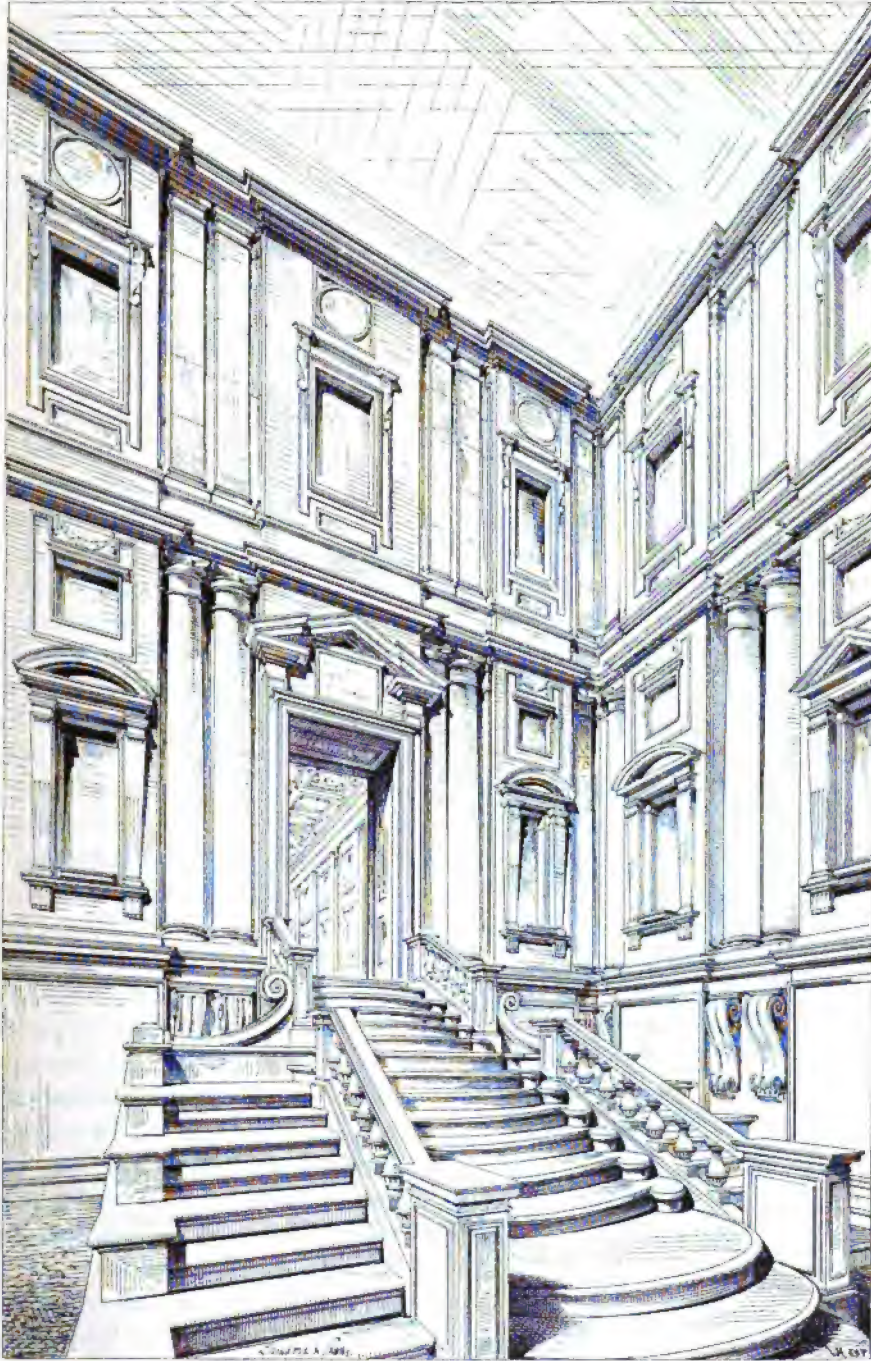


Fig. 79. Bibliotheca Laurenziana zu Florenz. Treppenhaus.

Rom (1564), kann wohl nur seinem Entwurf, nicht seiner Ausführung nach, dem Ammannati gehören. Er ist vielleicht sein reinstes und edelstes Werk: Die Fassade schlicht römisch, durch breite Gurte gegliedert, dreigeschoffig, doch so daß der Mezzanin über dem Mittelstock diesem das entschiedene Uebergewicht selbst über das nach florentiner Sitte behandelte Parterre giebt, originell und elegant im Detail, von seinem doch wirkungsvollem Hauptgesims bekrönt, der Grundriß klar und edel gruppiert in wohl proportionirten Räumen um einen dreiachsigen, quadratischen Pfeilerhof von hohem Adel der Durchbildung. Kein Mißton stört hier die vollendete Renaissance Stimmung, ja selbst die ornamentale Durchbildung erweist sich noch frei von jeder barocken Neigung.

Der echteste Schüler Michelangelo's, vielleicht der einzige, der mit Absichtlichkeit auch in der Architektur seinen Spuren folgte und sich ganz mit dem Streben des Titanen zu erfüllen suchte, ist sein Biograph *Georgio Vasari* (geb. zu Arezzo vor 1512, † zu Florenz 1574). Allerdings bildete er sich, als er 1524 in Michelangelos Atelier eintrat, lediglich zum Maler aus. Erst um Herzog Alessandro von Medici zu gefallen, gegen 1536, begann er in Florenz sich mit der Baukunst, namentlich aber mit dem Festungsbau zu beschäftigen, also zu einer Zeit, in der Michelangelo schon in Rom sich befand, wohin Vasari ihm 1538 folgte. Eine nähere Bekanntschaft und mit dieser direkteren Einfluß errang er von seinem Meister erst gegen 1543, also in einem Alter, in welchem die künstlerische Individualität schon gefestigt ist. Wieder aber ist die erste Arbeit, welche über das Gebiet der Malerei hinausging, nämlich die Stukkierung der gothischen Decke von Monte Oliveto zu Neapel, völlig selbständig. Die Entwürfe zur Villa di Papa Giulio in Rom (1550), die sich Vasari zuschreibt, sind die ersten wirklich baukünstlerischen Arbeiten, deren Gestaltung jedoch sich mangels hinreichender Unterlagen nicht mehr mit Sicherheit aus den von Vignola und Ammannati errichteten Bauwerken erkennen läßt. Ebenfowenig geben die Veränderungen an der Loggia der Vigna Altoviti (1553) einen Aufschluß über Vasari's unmittelbar unter Michelangelo's Augen entstandenes Werk. Frei sich zu entfalten, war ihm erst gestattet, seit er 1553 nach Florenz ging und von Cosimo I. große, auch architektonische Aufträge erhielt.

Mit besonderem Nachdruck rühmt sich Vasari in seiner Selbstbiographie des Umbaues des Palazzo Vecchio, der sich nur auf die innere Dekoration erstreckte. Der wichtigste Raum ist die Sala del Consiglio mit ihrer gewaltigen, noch ganz im Geist der Renaissance gehaltenen Kassettendecke und dem schönen Gebälk unter derselben.

Die Treppen des Palaſtes ſind bequem und breit, die Wände ganz für die Malerei aufgeſpart, und die Thüren in einfach derber Architektur gehalten.

Wichtig für die Kunſtentwicklung Vafari's iſt der Umſtand, daß ihm der Auftrag wurde, die angefangenen Werke *Michelangelo's* zu vollenden. Unter dieſen nimmt die erſte Linie die Biblioteca Laurenziana ein (Fig. 79), welche 1524 begonnen wurde, alſo zu jener Zeit, da Vafari in das Atelier des Lehrers eintrat. Dieſer merkwürdige Bau ſcheint beſtimmend auf ſein architektoniſches Empfinden gewirkt zu haben und gewann ſomit auf die Florentiner Architektur einen tiefen, auch anderwärts ſchon wiederholt feſtgeſtellten Einfluß. Der Treppenraum bildet ein Rechteck. Im Hauptgeſchoß ſind in den Ecken deſſelben quadratiſche Pfeiler und neben dieſe je eine Säule geſtellt, beide mit toſcaniſchem, doch mit geſchweifter Platte verſehenem Kapitäl, attiſcher Baſis und ſchlanken Verhältniſſen. Die längeren Wände theilen zwei, die kürzeren drei Paare ebenſolcher, eng gekuppelter Säulen. Zwiſchen dieſen ſtehen vor die Flucht derſelben ſich vorkröpfende Pfeiler, die je an der Seite von den Säulen entſprechenden, ſchmalen Pilaſtern begleitet werden. In der Vorderanſicht befinden ſich fenſterartige Niſchen. Daſelbe Motiv, jedoch durchweg aus Pilaſtern gebildet, erſcheint als zweites Geſchoß über dem verkröpften Gurtgeſims. Während nun die wie in enge Schluchten geſtellten Säulen als die hauptſächlich tragenden Glieder erſcheinen, wird dieſe Wirkung dadurch aufgelöſt, daß ſie an dem

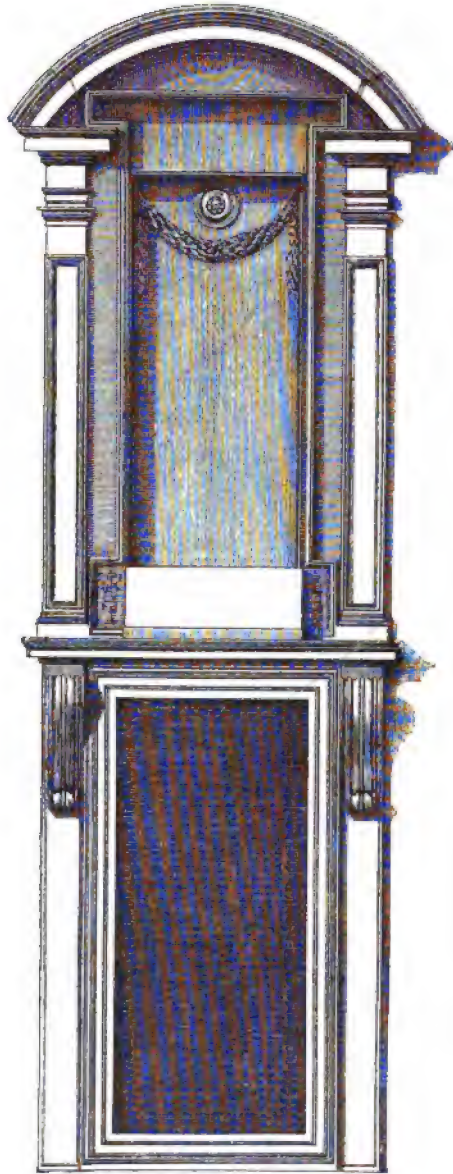


Fig. 80. Capella dei Depositi in S. Lorenzo zu Florenz. Eingangsthüre.

hohen Sockel auf in Wirklichkeit freilich nur dekorativen Konfolen ruhen, während die Pfeiler glatt durchgeführt sind. Aber auch die Pfeiler sind nicht nur durch die fensterartig gebildeten Nischen, sondern sogar durch die Thüren bis auf ein schmales Gewände durchbrochen, so daß auch sie des Charakters der Stabilität entbehren. Das Detail ist nicht minder merkwürdig. Die Kurven beschränken sich in demselben auf die Konfolen, Segment-Verdachungen, einzelne Profiglieder. Sonst ist alles von der knappestn Gradlinigkeit, dabei von einer metallartigen Schärfe des Profils. Doch kommen Glieder von ganz barocker Bildung bereits vor, wie z. B. an der Thüre oberhalb der Treppe über den hochgezogenen Ohren der Gewände verkröpfte, in der Mitte von einer Inschrifttafel unterbrochene Gebälkstücke, darüber ein Giebel, in welchem der Kropf wieder auftritt. Einen Gegensatz zu dieser Gestaltung hinsichtlich der Gradlinigkeit, nicht aber hinsichtlich der Vorliebe für neue Formen bildet die Treppe. Ist es schon keine glückliche Idee gewesen, die beiden Eingangsthore an den Seitenwänden und im Postament der Pfeiler anzuordnen, so ist es noch viel weniger die complicirte Bildung der Stufen, die geradezu halsbrecherisch für den Unaufmerksamen werden kann. Denn die Vorderkante der Stufen bildet eine reich bewegte Kurve. Der untere Theil der Treppe ist durch zwei Balustraden in drei Theile abgetheilt, und Michelangelo hat wohl Recht, wenn er selbst sie als aus Schachteln aufgebaut bezeichnet. Formell strenger, aber kaum minder willkürlich ist die Architektur des Bibliotheksaales selbst. An den Wänden schlanke toskanische Pilaster, dazwischen einfach streng umrahmte, offene oder blinde Fenster, darüber Mezzaninischen, wieder in Form von blinden Fenstern, so daß die als Nothbehelf geschaffenen Glieder die ihren Zweck erfüllenden an Zahl und Bedeutung weit überschreiten, gewiß eine mehr sonderbare als glückliche Anlage. Die Hauptthüren zeigen ein Motiv, welches in Rom erst wesentlich später, am Gefü, durch Porta eingeführt wurde, zwei ineinander geschachtelte Giebel. Die herrliche streng gezeichnete und edel durchgebildete Decke vollendet den Raum, dem wohl ein großer, aber auch ein allzu kapriciöser Geist seine feierlich gemessene Gestalt gab.

Viele Verwandtschaft, namentlich hinsichtlich der schneidigen Schärfe der Glieder, des spröden Metallcharakters der Formen, hat auch die Medicikapelle in S. Lorenzo. Rein lineare Bildungen, wie die sonderbaren Gewände der Nischen über den Eingangsthüren (Fig. 80), der Mangel jedes vermittelnden Details oder Ornaments, waren Erfindungen Michelangelo's, wie er denn auch in seinem Gebälk über der Statuennische, in der Behandlung der Profile (Fig. 81) über den sie umrahmenden Pilastern mit Energie und bewußt selbständigen Willen

sich von der Antike und der Auffassung derselben durch seine Vorgänger loslagte. Dieses Streben hat Florenz für die Folge als eine Erbschaft übernommen und mit merkwürdiger Konsequenz fortgeführt, so daß die Stadt zur Führerin im Michelangelo'schen Barockstile wird, während in Rom Vignola unbedingt vorherrschte.

Vafari gab sich sichtlich dem Reiz der Bibliothek willig hin. Denn sein erstes großes Architekturwerk, der Palazzo degli Uffizi (1560 begonnen und von Alfonso Parigi, † 1590, vollendet) (Fig. 3) ist von ihm ganz erfüllt. Zunächst ist das Hauptmotiv der Fassade dorthier entlehnt: Die mit einer Nische geschmückten, seitlich durch Pilastrer verstärkten Pfeiler, dazwischen je zwei toskanische, jedoch hier auf die Breite von über fünf Durchmessern auseinander gerückte Säulen, darüber das leicht verkröpfte Gebälk. In dieser Anordnung zieht sich je eine Loggia

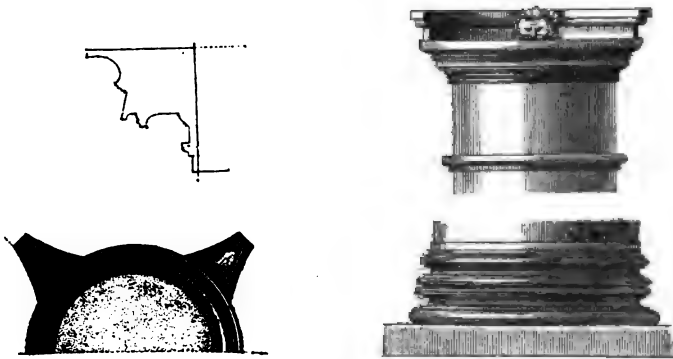


Fig. 8r. Capella dei Depositi in S. Lorenzo zu Florenz. Details.

zu beiden Seiten eines straßenartig gestreckten Hofes hin. Ueber dem Erdgeschoß ein von straff in Michelangelo's Art gezeichneten Konsolen gegliederter Mezzanin, dessen schlichte quadratische Fenster das Tonnengewölbe der Loggia erleuchten; endlich folgt das Hauptgeschoß, welches über den Pfeilern durch Lifenen gegliedert ist, und zwischen diesen je drei Fenster mit einfachen Gewänden und wechselnden Giebeln hat. Vafari scheint sich, nach Ruggieri's Aufnahmen, über diesem als Abschluß ein bescheiden profilirtes Hauptgesims gedacht zu haben. Jetzt erhebt sich über demselben nochmals eine Loggia von gleicher Gestalt als die des Erdgeschosses, deren Wirkung allerdings durch die Fenstereinbauten gänzlich zerstört wird. Den Abschluß bildet nun ein weit ausladendes Sparrengesims. Am Ende des Hofes ist das Fasadensystem in seiner Wirkung glücklich gesteigert. Die Säulen zwischen den Pfeilern sind gekuppelt, in der Mitte erhebt sich ein den Mezzanin durchschneidender Bogen. Darüber eine zierliche Bekrönung mit der

Statue des fürstlichen Erbauers vor einem Palladiofenster. Gegen den Arno wiederholt sich die große Bogenstellung, der Hofachse und den Loggien entsprechend, dreimal und entwickelt sich der in der Hauptsache für Bureaus bestimmte Bau zu freier palastartiger Wirkung. Die Grundrißkomposition ist die denkbar einfachste. Längs des Hofes breite Vestibüle, hinter ihnen die Flucht der Zimmer. Die Treppen sind noch, wie Taufende, die den Weg zu den höchsten Schätzen der Kunst erklimmen, bestätigen werden, nicht glücklich, namentlich nicht bequem angelegt. Aber doch findet man in den Uffizien weite Vestibüle, stattliche Podeste, einen weit über dem Niveau moderner Geschäftshäuser stehenden Raumluxus. Das Detail ist, soweit es nicht unverkennbar später geschaffen wurde und dem *Buontalenti* und *Parigi* zugehört, im hohen Grade Michelangelo verwandt. Die gerade Linie oder in der Kurve die knappste Form herrschen vor. Mit Vorliebe werden die Ohren der Gewände ausgebildet, ja mit diesen das Fenster gewissermaßen an den seitlichen Konsolen aufgehängt. Vor die Profile des Thürsturzes werden Gebälke vorgekröpft, die Träger der Verdachungen sind rechtwinklige, mit Pfeifen geschmückte Klötze. Nur wagt Vasari nicht den Gliedern die volle Herbeheit, die seinem Meister eigen ist, zu geben. Er schaltet hier und da ein vermittelndes Ornament ein, ja bequemt sich sogar zu jenen dekorativen Verdachungen über geraden Stürzen, welche Vignola mit Vorliebe verwendete.

Wenn man das Einstellen minderwerthiger Säulenstellungen zwischen Pilastr als eines der Lieblingsmotive Vasari's anerkennt, so sind wohl hieraus Schlüsse auf seinen Antheil an der Villa di Papa Giulio berechtigt. Denn dort tritt daselbe wieder auf. Die vom Papst zum Bau gelieferten acht antiken Säulen waren für die Stockwerkshöhen entschieden zu kurz. Es ergab sich daher, um dieselben unterzubringen, die Nothwendigkeit, zwischen die Pilastrordnungen an Ecken und Mittel des halbkreisförmigen Hofes eine kleinere Ordnung einzustellen und den Raum über dem Architrave als große Bildfläche zu behandeln, aber es erscheint als eine Folge der Vorliebe für diese Anordnung, daß dieselbe ohne zwingenden Grund im Obergeschoß in Pilastrn wiederholt wurde. Hierin könnte man das Resultat der Einflußnahme Vasari's auf den berühmten Bau erkennen.

In Arezzo, seiner Vaterstadt, bezeichnet man eine Anzahl von Werken als von seinem Entwurf stammend. Ein interessanter Zufall hatte den Architekten hier das Motiv des Stützenwechsels, ähnlich dem an den Uffizien, finden lassen.

In St. Maria della Pieve, einer im 14. Jahrhundert begonnenen, gothischen Kirche, finden sich je zwei Säulen als Arkaden zwischen den Pfeilern des Langhauses. Aehnlich verwendete auch Vafari, wenn er überhaupt den Bau schuf,¹⁾ an der (nach Ricci) als sein Erstlingsbau aufgerichteten Kirche St. Fiora e Lucilla, der Badia von Arezzo (Fig. 82) den Gedanken. Die Kirche besteht aus einem dreischiffigen Langhaus, dessen Mittelschiff zur Seite je drei Pfeiler hat. In dem je ersten und dritten System (vom Portal gerechnet) stehen zwischen den Pfeilern zwei Säulen die je mit den an die Pfeiler gelehnten Pilastern gemeinsam ein Gebälkstück und über diesem nach Maßgabe des Palladiomotives in der Mitte einen Bogen tragen. So bilden sich durch die offen bleibenden Bögen zwei Querschiffe, deren Vierungsräume mit Flachkuppeln überdeckt sind. An das vierte System legt sich ein rechtwinkliger Chor an. So geistreich diese an S. Salvatore in Bologna mahnender Anlage ist, wirkt doch das Ganze infolge mangelnder Höhenentwicklung gedrückt und unfrei. Im Detail erkennt man Michelangelo minder scharf, wenngleich Bildungen wie schräge Platten, doppelte Wulste an der Basis der toskanischen Säulen und sonstige Abweichungen von der klassischen Norm vorkommen. Das Licht, welches durch Fenster an den Schildwänden eindringt, ist ungenügend, die Fassade ganz uninteressant, der Klosterhof mit zwei Säulenhallen über einander dagegen, der auch Vafari zugeschrieben wird, wohl älteren Ursprungs. Die Fortbildung des Gedankens der Badia findet man an S. Biagio zu Fabriano einer bereits in den Formen der Mitte des 17. Jahrhunderts gehaltenen Kirche.

Nicht viel erfreulicher ist die Loggia dei Laici, jetzt Vafari zu Arezzo (1573—1581). Sie bildet den Abschluß des Hauptplatzes, gegen höher gelegene Stadttheile. Daher in der Mitte ein großes Portal für die aufsteigende Treppe. An dasselbe schließen sich 19 weitere, einfachprofilirte Bogen und eine darüber geschlossene, von hohen Lisenen gegliederte aus Hauptgeschoß und Mezzanin bestehende Palastfront. Die Formen sind trocken, die Verhältnisse nicht ganz glücklich, wenngleich das Ganze

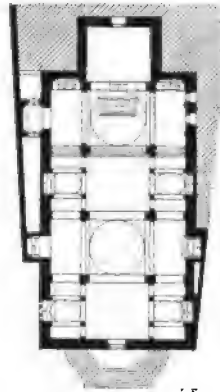


Fig. 82. St. Fiora e Lucilla (Badia zu Arezzo. Grundriss.

¹⁾ Ub. Pasqui, Nuova Guida di Arezzo e de suoi dintorni, Arezzo, 1882, Oreste Brizzi, Nuova Guida per la città di Arezzo, 1838.

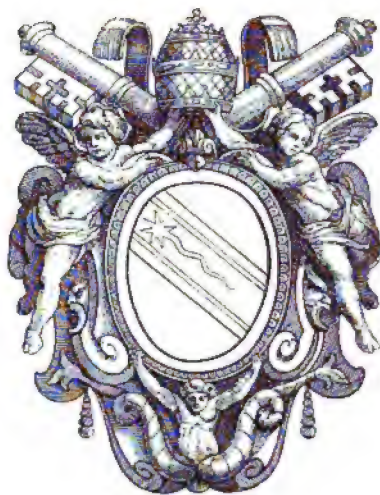
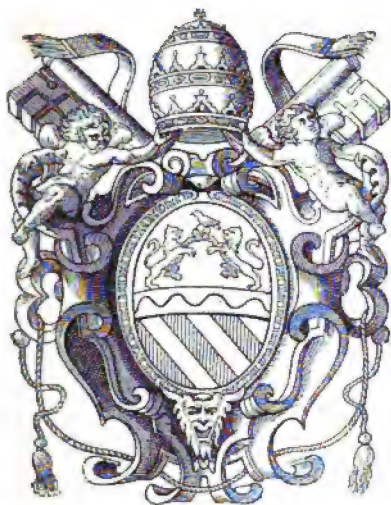
²⁾ Was Laspeyres a. a. O. nicht ohne Grund bezweifelt.

in seiner stattlichen Masse wesentlich zur Verschönerung des malerischen Platzes beiträgt. Das Haus Vasari's selbst (Via di S. Vito No. 27), wie das Kirchlein St. Maria Magdalena veräumte ich leider zu besuchen. Von der in ihrer Baugeschichte wenig klaren Kirche St. Maria Annunziata behauptet Ricci, daß sie Vasari 1551 vollendet habe. Manche Einzelheiten erinnern an ihn. Doch ist schwer zu glauben, daß er von diesem Werke und von der Badia in seiner Selbstbiographie nicht gesprochen hätte, wenn beide wirklich ihm angehörten.

Die Nachbarstädte scheinen gleichfalls an Vasari's Kunst Antheil zu erlangen gesucht zu haben. In Cortona findet sich ein infolge des traurigen Materiales stark zerstörter Palaß, in der Via Guelfo, jetzt Albergo del Popolo, der in seinem unteren Theil der toskanischen Schule mit ihrer derben Rustika und Gliederungen angehört, als dritten Stock jedoch eine verkleinerte Nachbildung der Loggia der Uffizien trägt.

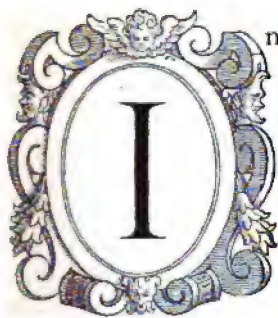
In Pisa schuf Vasari im Palazzo Cavalieri, jetzt Scuola normale (nach 1560) einen einfachen, nur durch seinen prachtvollen Sgraffitoschmuck ausgezeichneten Bau, an dessen Front in schon stark barocken Umrahmungen Nischen mit den Büsten der Mediceer angebracht sind. Die benachbarte Kirche S. Stefano ai Cavalieri (1562 begonnen) ist nur eine große Halle mit flacher prachtvoller, aus schönen Kassetten sich zusammensetzender Decke — einem Werk des *Alessandro Perroni* — und mit gewölbtem Chor, somit als Raumkomposition ohne höheren Werth. Die Façade und die nebenschiffartigen Anbauten sind wesentlich jünger. Endlich besitzt Pistoja von Vasari's Hand die Kuppel oder richtiger wohl nur die Laterne auf St. Maria dell' Umiltà, einer interessanten Centralanlage von *Ventura Vitoni* (1509).

Den Eindruck einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit gewinnt man bei all diesen Werken nicht. Außer bei den Uffizien klebt allen eine gewisse trockene Handwerksmäßigkeit an, ermangeln sie des höheren Schwunges, des Aufblitzens der Phantasie. So sehr auch an allen die Absicht nachzufühlen ist, daß der Meister originell und reich zu komponiren bestrebt war, daß er das Neue und Bedeutende suchte, so solid meist die Profile und Details sind, so sehr sich Vasari aller Häufungen und Uebertreibungen enthält, und sich eines plastischen Stiles befleißigt, so sehr geht ihm doch innere Gestaltungskraft und mit dieser die Fähigkeit ab, tiefer für sein Wirken zu interessieren.



VIII. KAPITEL.

MARTINO LUNGI UND DIE GLEICHZEITIGEN RÖMER.



In Rom vollzog sich inzwischen die weitere Ausbildung der Schule Vignola's. Noch waltete allgemein die Regel vor, noch hatte die Architektur jene großräumige Strenge der Spätrenaissance, doch mehr und mehr machte sich eine Hinneigung zu stärkeren Mitteln, zu bewegteren Formen, zu Uebertreibungen geltend. Die glänzende Bauperiode unter den Päpsten Gregor XIII. (1572—1585) und Sixtus V. (1585—1590) erfüllt Rom mit den mächtigen Palästen der Nepotenfamilien, deren Ernst nur von ihrer Größe übertroffen wird, mit stattlichen Kirchenbauten, in welchen die Formen des Gefü und von S. Peter in mannigfacher Weise variirt und durch neue Elemente belebt wurden. Schon machen sich einzelne Vorboten des Barockstiles geltend, aber in den Hauptgestaltungen bleibt die römische Schule noch ihren Traditionen treu. Es fehlt an einer leitenden, wahrhaft genialen künstlerischen Erscheinung und daher auch an durchschlagenden künstlerischen Ideen. Aber das tüchtige Können, eine große Technik in der Kunst der Komposition, die Kühnheit mit gewaltigen Massen zu operiren bildet sich in dieser Zeit, die folgende vorbereitend, aus. Man lernte auch mit bescheidenerem Talente den

größten Aufgaben durch die Mittel einer soliden Schulbildung gerecht zu werden, wahrhaft frei im Großen zu schaffen und das Gewaltige als das allein Rom Entsprechende zu empfinden.

Unter den Schülern Giacomo della Porta's ragt Martino Lunghi der Aeltere (geb. zu Vigiù im Mailändischen) als der bedeutendste hervor.

Sein Hauptwerk ist St. Maria della Vallicella, die zumeist



Fig. 83. St. Maria della Vallicella zu Rom, Façade.

Chiesa nuova genannte Kirche (Fig. 83), welche S. Filippo Neri († 1595), der heiter volksthümliche Lieblingsheilige der Römer, durch Umbau einer alten Basilika errichten liess. Zwar hatte schon um 1580 durch Giovanni Matteo von Città di Castello die Arbeit begonnen, Lunghi führte sie jedoch bis an die Façade fort, welche letztere Fausto Rughesi aus Montepulicano wohl im Wesentlichen nach seinen Plänen vollendete. Auch dieser Bau erfuhr in der Zeit Borromini's und Cortona's bedeutende dekorative Umgestaltungen, jedoch erhielten uns die Stiche

Sandart's die alte einfachere Anlage. Die mit Kuppel ohne Tambour bekrönte Vierung, die kurzen Querschiffe, der im Halbkreis gefchlossene Chor sind nach dem Schema des Gefü gebildet. Die alte Basilika erkennt man in dem fünf Joch breiten Langhaus, dessen Pfeiler durch eine korinthische Pilasterordnung bekrönt sind. Das glatt darüber hinlaufende, nach Vignola's Lehrbuch profilirte Gefims mit der Attika unter dem breiten Tonnengewölbe, die tiefe Kappen bedingenden Oberlichtfenster mit ihren Stichbogensturzen sind ebenfalls Vignola entlehnt. Ebenso die Anordnung der im Halbkreis abgeschlossenen durch ihre schönen, tiefen Schatten den Bau wirkungsvoll belebenden Kapellenreihen. Nur fehlt über denselben die Empore und waren die an den Arkaden des Langhauses entstehenden Flächen zwischen dem Architrav und dem Scheidebogen der Kapellen durch rechtwinkliche Füllungen gegliedert. Die Architektur ist streng, groß, doch nüchtern. Die heutige, keck barocke Dekoration verschleiert freilich den ursprünglichen Baugedanken; durch Aenderung der Füllungen, durch plastischen Schmuck suchte sie einen größeren Reichthum in die einfache Folge der Arkaden zu bringen, aber dem Architekten wird es leicht gelingen, aus dieser Schale den Kern der ursprünglichen Idee Lunghi's im Geist heraus zu schälen.

Diese erhielt sich reiner an der räumlich mächtigen Façade, welche die Restauratoren des 17. Jahrhunderts unberührt ließen. Giacomo della Porta's Bauten haben auch hier als Vorbild gedient. Die Höhe des Langhausfirstes steht hier zwar nicht ganz in dem Widerspruch zu der des Façadengiebels wie an S. Luigi. Sie erreicht gerade das Hauptgefims der oberen Kompositaordnung. Die Lage des Gurtgefimses über der unteren, im korinthischen Stile gehaltenen, ist hier völlig willkürlich gewählt, ebenso die Breite des Obergeschoßes, welches seitlich nur zwei steile, an Breite dem Halbkreisabschluß der Kapellen entsprechende Konsolenanläufe hat. Die Hauptschiffbreite ist durch ein Rifalit angedeutet, welches selbst in dem das Obergeschoß bedeckenden Giebfeld an den Untergliedern vorgekröpft erscheint. Vier Paare gekuppelter Pilaster bewirken die vertikale Theilung.

Wieder eine Steigerung hinsichtlich der Ausschmückung des Portales: zunächst fügt sich um die Gewände eine korinthische Ordnung mit abgebrochenem, einer reich umrahmten Tafel Raum gebendem Giebel. Dann hier, an Stelle jener bei S. Luigi angewendeten Pilaster, gekuppelte Dreiviertelsäulen, die ein großer Segmentgiebel über dem vorgekröpften Gefims abschließt. Während die Bildung des Achsenfensters im Obergeschoß an den Palazzo Farnese gemahnt, zeigen sich in den Nischen daneben wie an den unter diesen angebrachten Seitenthüren Formen, welche den norditalienischen Meister verrathen, der nicht unbeflußt

von der deutschen Renaissance und ihrer übersprudelnd formenreichen Sprache blieb. Diese barocke Bildung der Portale, der über ihnen angebrachten Füllungen mit ihren Bekrönungen, die Gesimse überschneidenden Konsolen, vielfach verkröpften Gewändeprofile kannte die römische Architektur eines Vignola noch nicht. Trotzdem bleibt der Grundcharakter der Strenge und Einfachheit in den Verhältnissen und der Bescheidenheit in den Ausladungen doch noch in den Hauptgliederungen gewahrt.

Dies gilt in noch höherem Maße von der Façade von S. Atanasio, welche in Ziegelrohbau mit Travertingliederungen einfach und nicht unedel aufgeführt ist. Es fehlt derselben sogar das große Portalmotiv. Die breiten Pilastrer des dem Hauptschiff entsprechenden Riferles und der schmalen Rücklagen sind sogar geradezu nüchtern.

Neu ist nur, daß über den letzteren zwei Thürme sich erheben, wohl seit dem frühen Mittelalter die ersten in Rom. Noch traut sich der Architekt nicht frei mit dieser Neuerung heraus, nur ein Stockwerk erhebt die Helme, welche der in Deutschland üblichen „welschen Haube“ nachgebildet wurden, über das Hauptgesims der Façade empor, aber es ist immerhin bezeichnend, daß es eines der oberitalienischen, von den Grenzen der nordischen Kunst herabsteigenden Architekten bedurfte, um in den Mittelpunkt der katholischen Christenheit jene Bauform wieder zurückzutragen, die hier Jahrhunderte hindurch nicht angewendet worden war, während sie in den meisten Ländern geradezu den Stolz und höchsten Schmuck jeder Kirche bildete. Ob diese Kirche, oder *Domenico Fontana's* nahe verwandte St. Trinità de' Monti die ältere sei, kann hierbei dahingestellt bleiben.

Bei der Façade von S. Girolamo de' Schiavoni (nach 1585) greift Lunghi sogar in der Disposition bis auf die Jugendwerke Porta's zurück und läßt die spätere Zeit nur in den Verkröpfungen der Fenster und Thürgewände erkennen; an St. Maria della Consolazione legte er die erst 1830 von *Giuseppe Valadier* fertig gestellte Façade an. Originell gestaltet sich die Front von St. Maria dell' Orto, welche, dem von *Giulio Romano* entworfenen, breit sich hinstreckenden, dreischiffigen Langhaus mit seitlichen Kapellen fast getreu entsprechend, sich diesem in gestrecktem, mit jonischer Ordnung dekorirtem Untergeschoß und etwa auf ein Drittheil desselben an Breite beschränktem korinthischen Obergeschoß anfügt, und durch die große Menge schlanker, fialenartiger Obeliske über jedem Pilastrer auszeichnet. Durch dieselben erweckt die Front abermals Erinnerungen an den Norden, wenngleich hier im Detail alle jene barocken Eigenheiten fehlen, die an der Chiesa nuova die Aufmerksamkeit auf sich lenkten.

Auch der Palastbau Lunghi's erhielt sich im Wesentlichen innerhalb

der Auffassung, die Porta zuletzt künstlerisch vertreten hatte. Nicht immer ist der Meister hierbei glücklich. Sein Palazzo Cere (1586, an der Via della Stamperia), mit zwei kräftigen unteren Hauptgeschossen und zwei Mezzaninen darüber, ist zwar in den schlichten Formen der nur auf die Wirkung guter Verhältnisse begründeten römischen Palastarchitektur erbaut, entbehrt aber gerade dieses entscheidenden Vortheiles.

Glücklicher erweist er sich in dem Palazzo Altemps. Die Fassade zwar in ihren drei schlichten Geschossen, Ortsteinen an den

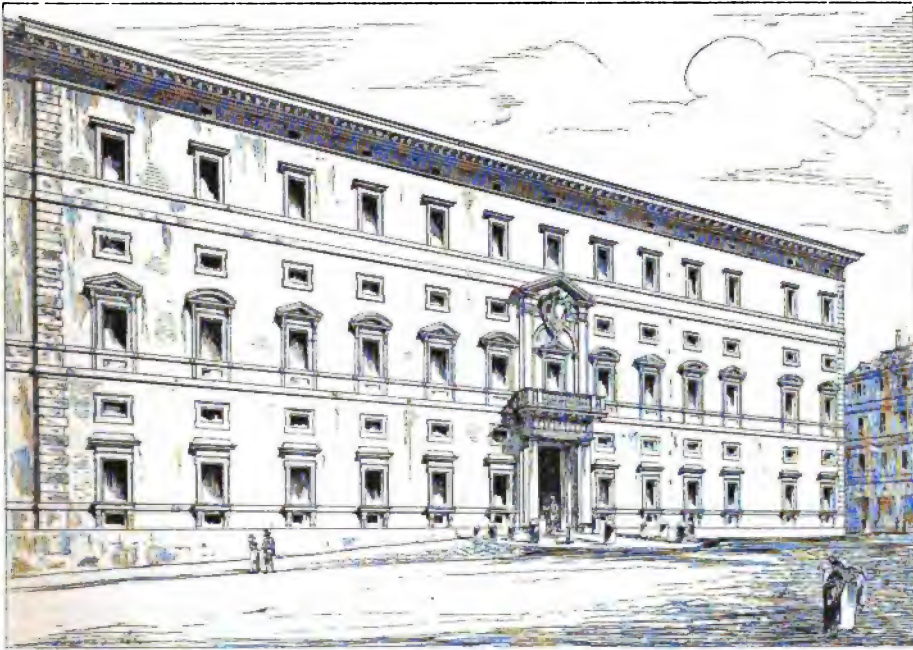


Fig. 84. Palazzo Borghese zu Rom.

Ecken, ihrem gut durchgebildeten Hauptgesims bietet bei einfach harmonischer Wirkung wenig Neues und Beachtenswerthes; sie entspricht hierin derjenigen des Palazzo Sciarra, welcher *Flaminio Ponzio* zugeschrieben wird. Um so schöner ist der Hof, der sich als eine verfeinerte Wiedergabe der Anlagen *Ammannati's* und *Porta's* erweist. Zwar sind die Gesimse der beiden unteren Arkadenreihen mit toskanischen und jonischen Ordnungen nicht von der Reinheit der Bildung, wie sie der *Vignola* direkt folgenden Schule eigen ist, doch erfreut die maßvolle Anwendung des Ornaments und die individuelle Bildung des Details, um derentwillen wohl die Anlage dem *Peruzzi* zugeschrieben

wurde. Um so nüchterner wirkt das obere nur von Fenstern durchbrochene und von Lisenen gegliederte Geschoß.

Am mächtigsten konnte Lunghi's Kunst sich an dem Palazzo Dezza, jetzt Borghese (seit 1590) entfalten, welcher aus dem Besitz eines spanischen Kardinals, wohl noch während des Baues, an Papst Paul V. überging. Die lange und durch die Ungunst des Bauterrains beeinträchtigte Fassade gegen Piazza Borghese (Fig. 84) gehört ganz dem römischen Fassadenschema an und ist eine erfreuliche Anwendung desselben. Weniger glücklich ist die Hauptfassade gegen Via della Fontanella: jene Lisenenarchitektur, das Umrahmen der Fenster durch an Stelle der Pilaster und des Architraves tretende leicht vorspringende Streifen, eines der nüchternsten und unglücklichsten, nur für kleinere Verhältnisse geeigneten Motive tritt hier, nachdem es meines Wissens Michelangelo am Kapitol zuerst, jedoch nur als Begleitung von Pilastern angewendet hat, wieder als wesentlicher Inhalt der Fassade auf. Das Parterre und der zugehörige Mezzanin sind in langen Streifen rusticirt; daselbe gilt von der Umgebung der Eckfenster der beiden Obergeschoße. Weiterhin umfaßt aber jeder dieser Bautheile eine Lisenenumrahmung. Nur die über dem von toskanischer Ordnung umgebenen Portal sich erhebende, akademisch richtige, aber sehr deplacirte jonische Ordnung um das Achsenfenster des Mittelstockes tritt mit etwas kräftigerem Profil aus der flauen Architektur hervor. In dem Fries des sehr gut durchgebildeten Hauptgesimfes erscheinen Mezzaninfenster neben etwas vereinzelt stehenden, heraldischen Reliefs. Die mächtigen Verhältnisse, die stolze Ruhe dieses Hauptgesimfes, das feste Zusammenfassen der Fassade durch die Eckquaderung geben auch diesen, wie so vielen römischen Palästen den Eindruck vornehmer Würde und fürstlicher Abgeschlossenheit.

Aber wenngleich in den Einzelheiten Verfündigungen gegen die Antike, wie sie später die Regel sind, nicht vorkommen, wenngleich die altrömische Majestät der Massen das Auftreten selbständig vorlauten Details noch völlig niederhält, so fehlt doch an der Fassade des Palazzo Borghese schon in hohem Grade zu der Größe die frühere Anmuth, und zum Ernst die lebenswürdige Hingabe in die Durchbildung der Einzelheit.

Um so angenehmer wird man durch die Wirkung des Hofes (Fig. 4) überrascht, der in dem schönen Verhältniß von 7 zu 5 Achsen von auf gekuppelten, unten toskanischen, oben jonischen Säulen ruhenden Arkaden umgeben wird, die an drei Seiten ein mit korinthischen Pilastern gegliedertes Obergeschoß tragen. An der vierten bilden sie in doppelter Reihe durch beide Stockwerke einen köstlich offenen, festlichen Abschluß gegen den Garten und so gewiß einen der malerisch reizvollsten Durchblicke Roms. Aber selbst hier wirkt jene eigenthümliche Stim-

mung ernster Feierlichkeit nach, die über der ewigen Stadt ruht. Verglichen etwa mit der vielfach verwandten Anlage des Palazzo Balbi, jetzt Universität zu Genua, mit der Brera zu Mailand, drückt der Hof, der allerdings durch die zu großen Statuen, die er beherbergt, in seiner Wirkung wesentlich beeinträchtigt wird, meisterhaft den königlichen Glanz seines späteren Besitzers Papst Pauls V. Borghese aus, aber läßt zugleich erkennen, daß hier nicht die festliche Freude ihr Heim hat, wie in den Palästen der Genueser Großhändler, sondern daß es ein Kirchenfürst, ein Kardinal und später der höchste Vertreter der katholischen Christenheit, der Nachfolger Petri war, dem dieser Raum zu priesterlich ernstem Leben geschaffen wurde.

Der bedeutendste Kirchenbau jener Periode, S. Andrea della Valle (begonnen 1594), jenes mächtige von *Pietro Paolo Olivieri* (geb. zu Rom 1551, † zu Rom 1599) entworfene, von *Maderna* bis auf die Fassade vollendete Gotteshaus, führte das System des Gefü unter geringen Variationen nochmals in glänzender Weise durch und bestätigte so die Vorliebe für den Langhausbau aufs neue. Der Grundriß (Fig. 85) ist fast eine Kopie von demjenigen Vignola's. Er unterscheidet sich nur durch die breitere Ausladung der Querschiffe und die etwas größere Tiefe des Chores. Nicht so der Aufriß des Innern (Fig. 86). Heute erscheint die großartig ruhige und feierliche Wirkung von S. Andrea mit den mächtigen Fresken Domenichino's, den ernst gedachten, ruhigen Linien in vortheilhaftestem Lichte neben der älteren Jesuitenkirche. Aber diese entbehrte ja damals auch noch des übermäßigen, verwirrenden und namentlich raumverkleinernden Details. S. Andrea ist dadurch hochwichtig für die Beurtheilung der Kunst jener Zeit, weil es fast die einzige Kirche des 16. Jahrhunderts in Rom ist, die uns noch in alter Wirkung erhalten blieb und ein reines Bild der Spätrenaissance giebt, welcher man nur allzu geneigt war, die Sonderformen des 17. Jahrhunderts, die kecken Dekorationskünste eines *Cortona* mit aufzuhalfen.

Olivieri's Anordnungen sind noch ebenso einfach als die Vignola's: an Stelle der gekuppelten korinthischen Pilaster je einer, den zu beiden Seiten zwei Halbpilaster begleiten; daher auch ein verkröpftes Gesims. Die Emporen über den in den Verhältnissen trefflichen Langhausarkaden fallen fort. Die Attika über dem Gesimse tritt nur unter den die herrlichen, frei und weit gespannten, stark überhöhten Tonnengewölbe durchschneidenden Gurten auf. Diese gehören auch hinsichtlich der Bemalungsart zu den schönsten in Rom und durchschneiden in kräftiger Gliederung das Gewölbe. Die Oberlichtfenster sind groß und erleuchten

die Kirche in der glücklichsten Weise. Endlich haben wir wieder ein Architekturwerk, das völlig zu seiner Bemalung stimmt: die Bilder der Decke sind in festen Rahmen glücklich vertheilt, nur an den Zwickeln und neben den Fenstern erscheint den mächtigen Gestalten *Domenichino's* der Raum überall zu eng. Die Pfeiler der Kuppel sind kräftig gebildet, diese selbst etwas schlank, doch in allen Details bis hinauf zu der Laterne reich und edel ausgestaltet. Neben derjenigen des Gefü bietet

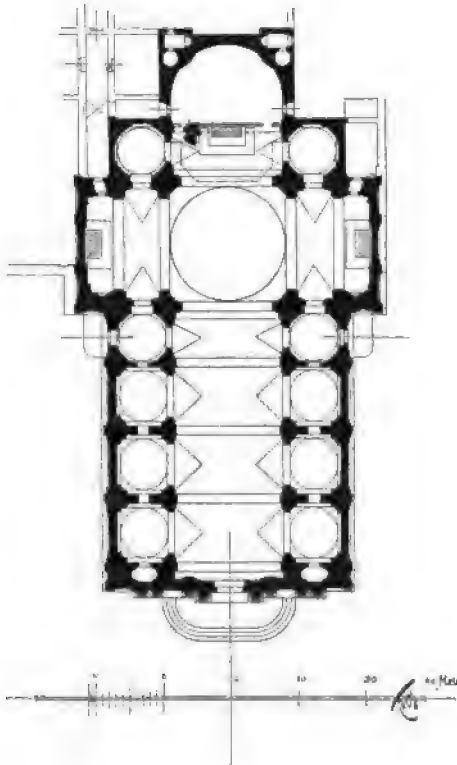


Fig. 85. S. Andrea della Valle zu Rom. Grundriss.

sie dem Auge einen der schönsten, aus dem Häusermeer der ewigen Stadt aufsteigenden Fixpunkte. Dazu stört die Wirkung des Innern keiner jener Prunkaltäre späterer Zeit. Der Respekt vor den Fresken der Tribuna scheint ihr Entstehen verhindert zu haben. So ist das Ganze einfacher; die Marmorimitation durch weißen Anstrich an den architektonischen Gliedern, obgleich ein wenig erfreulicher Nothbehelf, läßt neben dem tief gestimmten Grunde die Hauptlinien bedeutend hervortreten. Die beeindruckende Feierlichkeit und Schönheit des Raumes, die mächtige beruhigende Wirkung des großen Tonnengewölbes, namentlich aber die ächt kirchliche Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraume erklären die außerordentliche Wirkung dieses Baues auf die Zeitgenossen, der neben St. Peter selbst in Frankreich vielfach als das Vorbild späterer

Kirchen bezeichnet wird.

Derelben Hand wie die meisten Theile des Aufrisses gehört auch die schöne Kapelle der Strozzi an, welche die folgende Zeit für ein Werk Michelangelo's hielt, die jedoch in Grund- und Aufriß von der großen Kapelle von St. Maria Maggiore abhängig ist.

Vielbeschäftigt erscheint *Ottavio Mascherino* (geb. zu Bologna um 1530, † zu Rom unter Paul V., also um 1610). Denelben lernen wir zunächst

an der Kirche S. Salvatore in Lauro kennen, die nach einem Brande (1591) durch ihn wieder aufgerichtet wurde. Es ist schwer zu

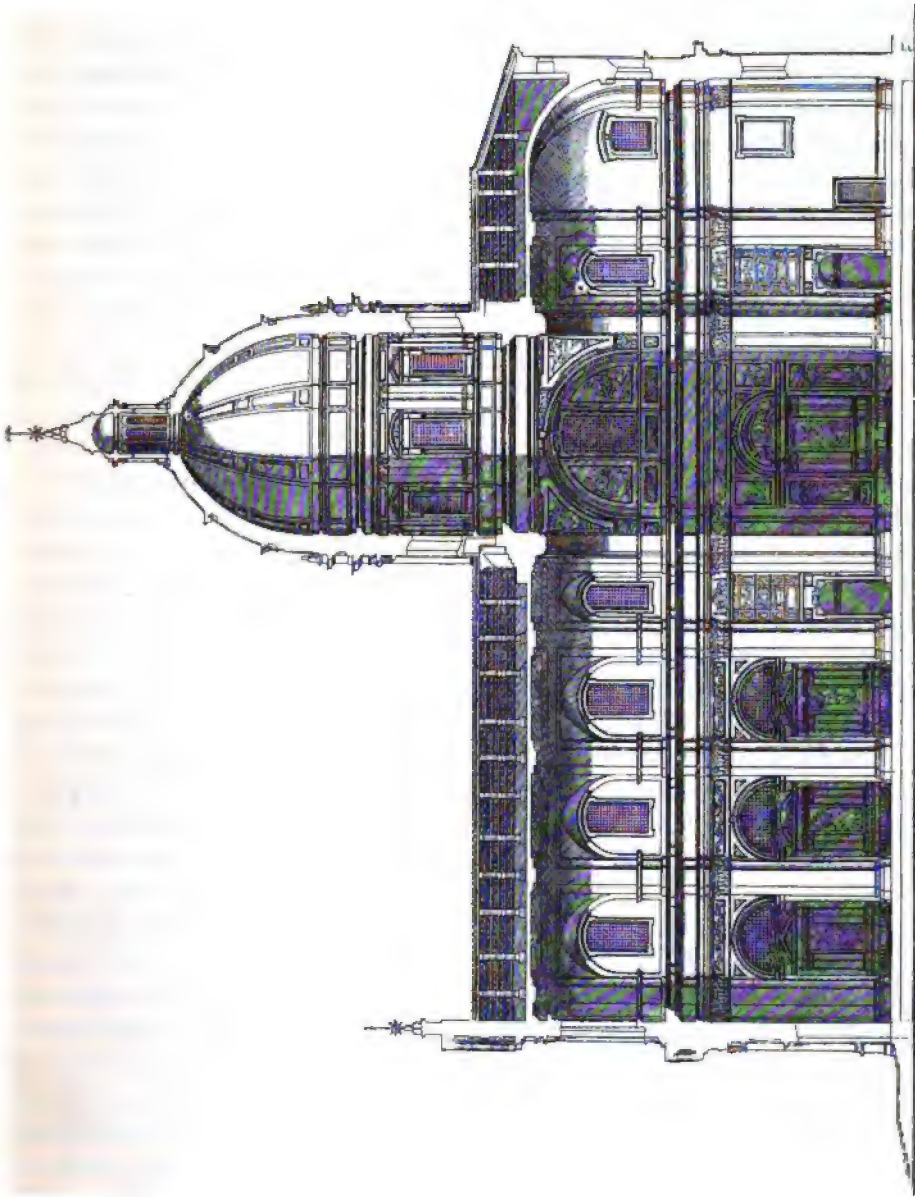


Fig. 86. S. Andrea della Valle zu Rom. Längsschnitt.

konstatiren, welche Theile dieser Restauration angehören, zumal 1862 wieder der ganze Bau umgestaltet wurde. Der Grundriß ist nach dem Gefü gebildet. Nur wurden an Stelle der Pilafter sowohl in den drei

kurzen Flügeln als an dem seitlich durch je 4 Kapellen gegliederten langen Arme des lateinischen Kreuzes, korinthische gekuppelte Säulen, die ohne Postament vor den Pfeilern stehen, angeordnet. Die hohe Kuppel ist mit Lifenen und, wohl modernen, gemalten Gurten gegliedert, das Gewölbe wohl ganz neu dekorirt. Nur das nach gutem altrömischen Vorbild gefertigte Gurtgesims erweckt noch Interesse inmitten der faden, modernen Uebertünchung des Baues. Die Façade ist unbedeutend. Auch in derjenigen von St. Maria in Traspontina, welche von *Salussio Peruzzi*, dem Sohn des Baldassare begonnen und von Mascherino vollendet wurde, konnte letzterer selbständige Kunst nicht entfalten. Im Innern dieser Kirche erscheinen abermals die frei vor die Pfeiler gestellten dekorativen Säulen.

Selbständiger konnte Mascherino sich an der Kirche St. Maria Scala Coeli (1590) zeigen, einer bescheidenen zweigeschoßigen, in den Hauptgliederungen den Bauten Martino Lunghi's verwandten, in dem reichen und barocken Detail die norditalische Anregung deutlich verrathenden Anlage. Namentlich das hübsch durchgeführte Portal mit jonischer Ordnung, verkröpften Gewänden einer von seitlichen Konfolen und Giebel über zwei Gebälkstücken eingefassten Nische ist ein gutes Beispiel für den fortschreitenden Einfluß der oberitalienischen Meister auch auf Rom, der sich in minder gelungener Zeichnung auch an den Fenstern, Thüren und Nischen der Traspontina wiederholt. Bekannt wurde Mascherino dadurch, daß er für Papst Paul V. den Palazzo Quirinale entwarf und theilweise ausführte. Zunächst stammt von ihm die Façade gegen Piazza di Monte Cavallo: eine einfach römische Architektur von glücklichen, großen Verhältnissen bei noch bescheidenen Längendimensionen, die erst später erweitert und durch *Bernini* 1635 mit der wirkungsvollen Benediktionsloggia oberhalb des etwas kleinlich detaillirten Hauptportales versehen wurde; dann aber, und dies ist die Hauptfache, der Hof, eine zwar nicht ganz glücklich proportionirte, doch räumlich zu den großartigsten des neueren Rom zählende Profanlage. Von 9 zu 18 zwischen toskanische Pilaster gestellte Arkaden umgeben, erstreckt derselbe sich in drei Armen gegen die Rivalite des nach hinten abschließenden, von einem malerisch sich aufbauenden, von Lifenen gegliederten Uhrthurm bekrönten Flügels, in welchem sich die eigentlichen Wohnzimmer befinden. Im Obergeschoß wiederholen sich die Bogenstellungen nur an diesem Gebäudetheil, während an den übrigen Flügeln eine geschlossene Architektur sich hinzieht. Die gleichmäßige Wiederholung derselben einfachen Formen wirkt ermüdend, die breite Anlage bei geringer Höhe giebt dem Bau etwas Ländliches. War er doch auch als Sommerfitz von den Päpsten angelegt, die sich auf

der Höhe des Quirinales an reinerer Luft ergötzen wollten; großartige Gartenanlagen vervollkommneten den Bau nach dieser Richtung.

Der Palazzo St. Croce, jetzt Monte di Pietà (1604), entstand durch Umbau älterer Gebäude. Die Façade ist unbedeutend, der Hof mit theils ächten, theils nur vorgeblendeten Arkaden dagegen besser. Profane und kirchliche Architektur vereint sich an Kirche und Hospital S. Spirito in Sassia (um 1575). Die Kirchenfaçade ist den Jugendarbeiten Porta's, die des anstoßenden, wirkungsvoll komponirten Palazzo derjenigen des Quirinals und die Loggia an Borgo di S. Spirito dem Hof desselben verwandt; die großen barocken Portale, welche die ruhige Arkadenreihe jetzt malerisch unterbrechen, entstanden erst unter Papst Alexander VII. (1655—1667).

Der hübsche, und, was in Rom felten, völlig ausgebildete Säulenhof des Palaſtes erinnert an die Bologneſer Herkunft des Meisters.

Selbstständiger, urfrüñglicher in ſeinen Geſtaltungen iſt *Francesco Ricciarelli* (geb. zu Volterra, daher meiſt *da Volterra* oder *Volaterrano* genannt). Es iſt dies wohl der bei Campori *Francesco Capriani il Volterra* genannte Meiſter, der vor 1565 vom Herzog Cesare Gonzaga von Rom in deſſen Reſidenz Guastalla berufen wurde, um den dortigen Palazzo Ducale zu vollenden und die Kirche S. Pietro zu erbauen. Seit 1569 errichtete er Kirche und Convent dei Serviti. Er verblieb in Guastalla bis nach 1578. Hierauf nach Rom zurückgekehrt errichtete er unter Sixtus V. im Palazzo Lancelotti (1586) ein ſpätes Werk von intimem, durchaus harmoniſch ſtimmendem Reiz. Unwillkürlich wird man durch die Hofanlage, eine der heiterſten von Rom an die Blüthe der Hochrenaiffance in Genua und Bologna erinnert: die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, in zwei Stockwerken, unten mit, oben ohne Gebälkſtücke auf toſkanischen Säulen ruhend, die reiche, plaſtiſche, faſt mit der vollen Liebe der frühen Renaiffance ausgeführte Dekoration der Thüren, die feſtlich ſchmückende Vertheilung zierlich umrahmter, antiker Reliefs zeigen die durch römische Maſſigkeit noch unverdorbene Hand eines der älteren Schule entſtammenden Künſtlers. Die einfach edle Façade, ausgezeichnet durch die elegante und doch kraftvolle Profilirung der Fenster des Hauptgeſchoſſes, hat bei ſpäteren Umbauten gelitten. So iſt wohl das ganze obere Geſchoß, deſſen Profile in minder edlen Formen und Material (Putz) hergeſtellt ſind, von *Carlo Maderna*. Das häßliche Hauptgeſims wage ich nicht dieſem zuzuſchreiben. Das Portal endlich, ein in ſeiner Art feines und vornehmes Werk, ſchuf *Domenichino*. Nicht minder originell und ein weiteres Zeichen dafür,

daß Volterra, alten Traditionen folgend, sich selbständig entwickelte, ist die Centralkirche S. Giacomo degli Incurabili. Die Wirkung des Innern beeinträchtigt die bunte Imitation von Marmor, von Kanneluren auf den Kompositapilastern, die moderne Bemalung der Gewölbe. Der Kuppelraum ist im Oval gebildet, vier rechtwinklige Räume schließen sich in Kreuzform an denselben an, in den Ecken liegen vier weitere achteckige Kapellen. Ueber den vor den Pfeilern stehenden Pilastern zieht sich ein unverkröpftes Gefims und eine Attika hin, auf welcher das flache, von tiefen Kappen durchbrochene Kuppelgewölbe ruht. Die Formengebung ist hart und unerfreulich, doch zeigte sich zum ersten Male wieder in Rom eine Hinneigung zum Centralbau und zwar nicht zu einem solchen aus dem griechischen Kreuz, sondern aus einer völlig geschlossenen Grundform, mithin ein Nachwirken der von Bramante und Peruzzi einst erstrebten Anlagen. Die Façade von S. Giacomo hat mit dem Innern so gut wie nichts zu thun. Wegen der schrägen Lage des Grundstückes zum Korso steht sie in spitzem Winkel zur Achse der Kirche. Durch das Oberlichtfenster in der oberen Ordnung der zweigeschoffigen Anlage vermag Licht nur mittelst eines langen Schachtes die Kuppel zu erreichen. Trotzdem gehört die Front zu den in Verhältnissen und Profilierung besseren und durch bescheidene Verwendung dekorativer Formen wohlthuenden Kompositionen jener Zeit.

Daselbe gilt von der Façade von St. Maria di Monserrato, obgleich sie sich über eine schematische Behandlung der gegebenen Aufgabe nicht erhebt.

Ein reizend einfaches und edles Werk ist die Capella Gaetani in St. Pudentiana (1550), deren flach gewölbte Kuppel auf das zierlichste dekorirt, den rechtwinkligen von schlichten Lifenen gegliederten Raum trefflich abschließt.

In seinem Sohne *Onorio Lunghi* (geb. 1561, † 1619) sah Martino zugleich den direkten Nachfolger in künstlerischer Hinsicht, der bei gleichen Tendenzen jedoch noch weniger zu individueller Entfaltung sich begabt zeigte, wie sich z. B. an der streng nach bekanntem Schema der kleineren Werke des Vaters errichteten Kirche St. Maria Liberatrice (1617) erweist. Die guten Eigenschaften des römischen Palastbaues vereint Onorio noch einmal in dem einfach edlen, aber schon kalt wirkenden Palazzo Verospo, jetzt Torlonia (um 1616), an welchem das stattliche mit Quaderung und um diese herum mit einer jonischen Ordnung umkleidete Portal zunächst ins Auge fällt. Die Bildung des Details, namentlich die schlaffe Gestaltung der Voluten der Kapitäle,

die mangelnde organische Verbindung derselben mit der Façade zeigen nur zu deutlich, daß eine eigentlich schöpferische Kraft in diesem Meister nicht mehr lebte, dessen Kunst allein von der Rom einmal durch alle Zeiten eigenen hohen Empfindung für räumliche Größe getragen zu sein scheint. Die wichtigste Arbeit Onorio's ist der Bau von S. Carlo al Corso (begonnen 1612). Wieder muß hier deutlich

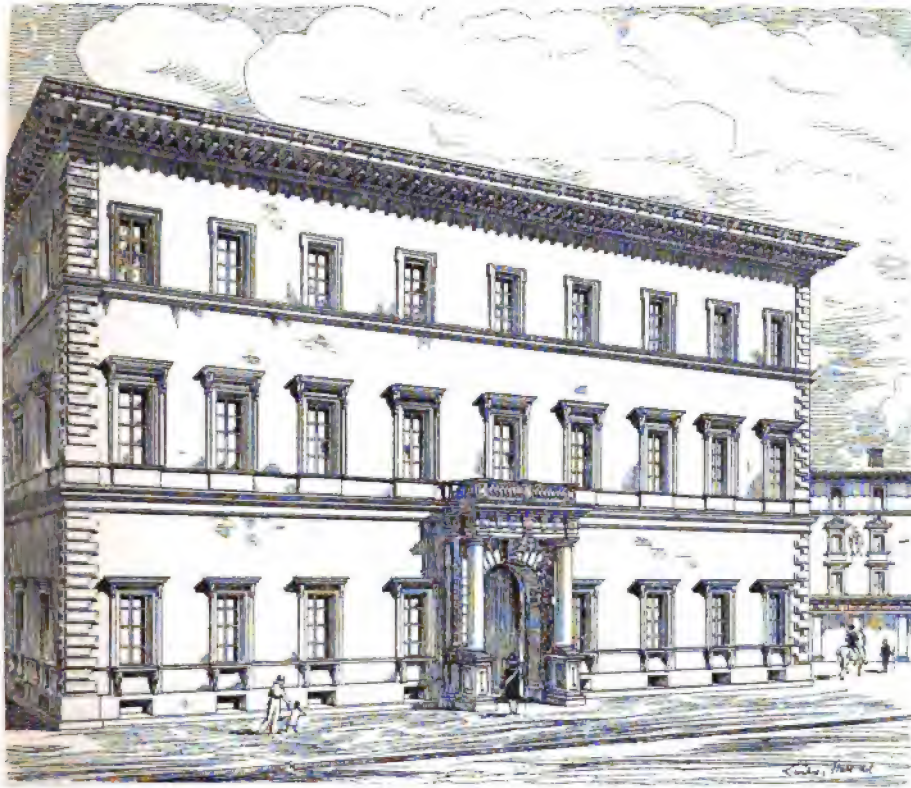


Fig. 87. Palazzo Sciarra di Carbognano zu Rom.

dasjenige, welches dem ersten Entwurfe angehört, von den Umgestaltungen des *Pietro da Cortona* und dem nach des Kardinals *Omodei* Angaben durch *Carlo Rainaldi* geschaffenen und von *Giovanni Battista Menicucci* und *Mario da Canepina* ausgeführten Façadenumbau unterschieden werden; Sandrart's Stiche geben hierzu die ausgiebigsten Unterlagen. Die Grundrißgestaltung der Kirche weicht wesentlich von dem System des Gefü ab. Zwar behält Onorio das breite Mittelschiff mit je drei Arkaden zwischen gekuppelten korinthischen Pilastrern bei,

jedoch fügt er zwei Seitenschiffe zwischen diese und die Kapellen ein. Dadurch erhalten die Querschiffe eine größere Breite, und legt sich sogar um den im Halbkreis geschlossenen Hauptchor ein breiter Umgang. Im Aufriß des Hauptschiffes konnte der Künstler bei dem geringen Höhenverhältniß auf das Einschieben einer Attika unter das Tonnengewölbe verzichten. Durchweg erscheinen die Glieder einfach und namentlich an der elegant schwebenden und reich durchgeführten Kuppel wohl abgewogen. Zwar sind in der Wölbung derselben die Gurten und Kassetten nur gemalt, doch entschuldigt hierfür die einfach kräftige Bildung der Pilaster, die korrekte Behandlung der die Kuppel tragenden Glieder, welche dieselbe frei und ohne Lastwirkung schwebend erscheinen läßt.

In noch spätere Zeit fällt die Blüthe des Lombarden *Flaminio Ponzio* († unter Paul V., 45 Jahre alt), dessen künstlerische Laufbahn mit dem Ausbau der Capella Paolina oder Borghese (1611—1613) in St. Maria Maggiore beginnt, einer Anlage, welche sich in den Grund- und Aufrißformen eng an Fontana's später zu besprechende Kapelle Sixtus' V. anschließt, ohne jedoch den dort herrschenden Reichtum an Inkrustationen, vollständig aufzunehmen.

Die äußere Umgestaltung der berühmten Kirche wurde dem Ponzio übertragen, welcher (1616) die von *Carlo Rainaldi* (1673 und 1687) vollendete Fassade gegen Nordwest begann. Rainaldi wich von Ponzio's Plan¹⁾ in sofern ab, als er vor den runden Chor einen breiten rechtwinkligen, seitlich durch Säulenhallen sich öffnenden Trakt legen wollte. Allerdings waren auch hier durch die Kapelle Sixtus' V. die Aufrißmotive gegeben, so daß es sich nur um eine Kombination handelte. An der Südostfront, an der Ponzio die Sakristei errichtete und ein der Symmetrie genügendes, derselben gegenüber liegendes Gebäude für Kleriker entwarf, konnte er selbständiger schaffen: nicht zum Vortheil der künstlerischen Gestaltung, denn es entstand ein der Fassade des Collegio Romano nachgebildetes, nüchternes Lifenenwerk von mäßiger Wirkung.

S. Sebastiano fuori le mura, eine der ältesten Basiliken Roms, im Geist der Zeit umgebaut zu haben ist ein weiteres Werk, welches nicht zu Ponzio's Werthschätzung beiträgt. Im Profanbau werden einige Arbeiten als die feinen bezeichnet. So die Haupttreppe am Quirinal, zweiarmig und lang sich hinstreckend, doch ohne höheren Kompositionswerth: der benachbarte Palazzo Rospigliosi

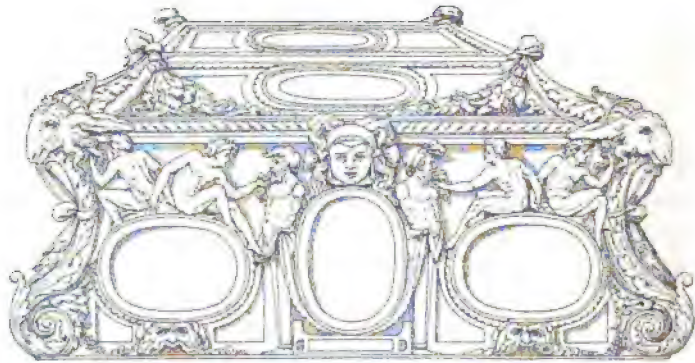
¹⁾ Paulus Angelis, a. a. O.

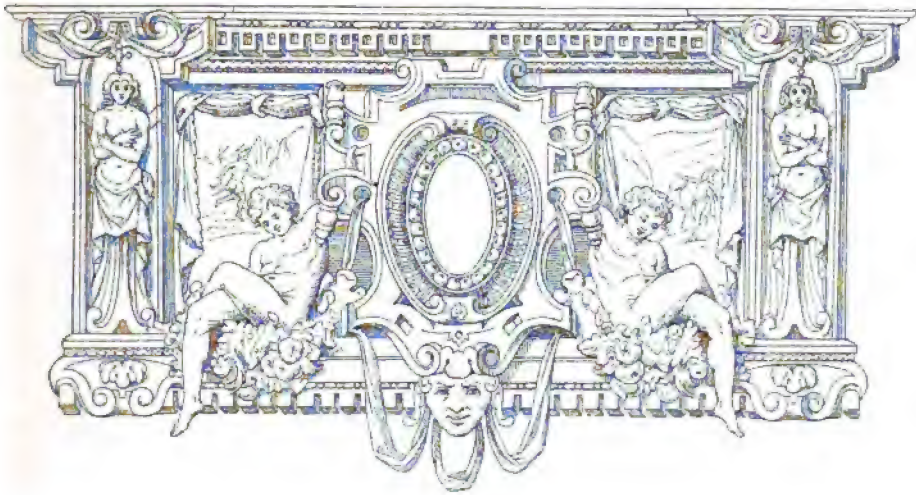
(1603), den *Materna* und *Venturini* nicht zu seinem Vortheil erweiterten, ein ernster, nur durch das graziöse, anstoßende Garten-Kasino bemerkenswerther Bau, ferner der *Palazzo Sciarra di Carbognano* (Fig. 87) (erst gegen 1640 vollendet), der noch einmal alle guten Eigenschaften der römischen Schule in sich vereint: schöne Dispositionen der Massen, einfach, mit Liebe gezeichnetes Detail, zierliche Ornamentation einzelner Glieder, so daß man entweder an ein höchst auffälliges Zurückgreifen auf ältere Meister in einer Zeit, da Bernini schon wirkte, denken oder zweifeln muß, ob nicht Ponzio bloß Einzelheiten wie das Portal, den ersten Entwurf aber *Ammannati* oder einer der Künstler seiner Umgebung geschaffen habe. Diese Annahme findet noch Bestätigung durch die Untersuchung der Fassade des *Palazzo Borghese*, welche der Ripetta zu gelegen und von Ponzio entworfen ist. Zunächst gehört wohl ihm der originelle Gedanke an, um die schräg die Zimmerflucht des Erdgeschosses durchschneidende Fluchtlinie weiter zu führen, ein Labyrinth kleiner Gefälle anzulegen und sogar über dieses hinaus die Ecke eines Nachbargebäudes schräg zu durchschneiden und den so gewonnenen tunnelartigen Durchblick durch eine Fontaine abzuschließen. Dann die zierliche Loggia an der Ripetta selbst, eines der feiner empfundenen Dekorativwerke jener Zeit, aber doch schon einem weiter entwickelten Stile als der *Palazzo Sciarra* angehörig. Die Loggia sei als eine höchst geschickte Durchschneidung zweier Motive, wie sie an den Seitenbauten des Kapitols vorkommt, und um ihrer geistreichen Profilierung willen dem Studium empfohlen, die Gartenfassade des Palastes aber zeigt deutlich Bernini'schen Einfluß.

Noch wird ein *Oratio Torregiani* genannt, der (1615) das Kloster an St. Maria Trastevere in gekünstelten Boffagen an den Gewänden, mit guter Disposition und den *Palazzo Fonseca* in kräftiger und wohlgelungener römischer Weise errichtete; der *Marchese Gianbattista Muti*, der (1644) den *Palazzo Muti Papazzurri*, meist nach der Inschrift in dem hübschen jonischen Portal *Balestro* genannt, einen durch zierliche Detailbehandlung und geschickte Grundrißlösung bei schwierigem Terrain ausgezeichneten und in drei Fenstern an der Hauptfront gegen Piazza S. S. Apostoli sich öffnenden Bau schuf; weiter der im Geiste des Domenico Fontana von *Gianbattista Crescentii* entworfene (?) *Palazzo Crescentii* und der wohnhausartig nüchterne *Palazzo Bufalo* von *Francesco Peperelli*.

Diesen scheinbar mehr dilettantisch arbeitenden Künstlern ging der Gelehrte *Domenico Paganelli* (geb. zu Faenza), Pater und Mathematiker, voraus, welcher 1583 eine Wasserleitung in seiner Vaterstadt erbaut hatte und bald darauf zu Rom den *Palazzo Alessandrino*, später *Bornelli*,

dann Valentini, jetzt Palazzo provinciale della Prefettura (1585) errichtete, dessen schöne, harmonisch ruhige Façade ebenso beachtenswerth ist als der stattliche Hof. Allerdings sind die Pfeilerarkaden des letzteren nur im Erdgeschoß und auch hier nicht vollkommen durchgeführt, sondern dort theilweise, im ersten und zweiten Stock durchweg durch Blenden ersetzt. Der Grundriß erzeugte Schwierigkeit wegen des gegen Piazza de SS. Apostoli spitz zulaufenden, sehr ausgedehnten Grundstückes. Trotz der Ausdehnung des großen Hofes (5:9 Arkaden) bleibt eine große Tiefe des Grundstückes. Paganelli theilt das Bauterrain mit willkürlichen Geraden, zufrieden, wenn jedes Zimmer Licht und Zugang erhält. Nicht weniger als 14 Räume des Erdgeschosses sind nicht rechtwinklig. Dies verdient bemerkt zu werden, um die Sorglosigkeit gegenüber der Grundrißkomposition zu konstatiren, welche sich damalige Große an ihren Sitzen gefallen ließen. Wenn nur die Festräume des Hauptgeschosses, wie dies auch hier der Fall, imposant, die Treppe stattlich und bequem zugänglich, Façade und Hof von würdiger Durchbildung waren, so überfah man leicht jene Unfertigkeiten im Innern.





IX. KAPITEL.

DOMENICO FONTANA.



eben den Lunghi's und den ihnen verwandten Künstlern geht in Rom eine noch mächtigere Lombardische Architektenfamilie, diejenige der Fontana's, her, deren Glieder bald die leitende Stellung einzunehmen verstanden: die Brüder *Giovanni* und *Domenico Fontana* und weiterhin der Neffe *Carlo Maderna* sind so jung nach Rom gekommen, daß man nicht annehmen kann, sie hätten von ihrer Heimath dauernde künstlerische Eindrücke mitgebracht. Und wirklich zeigen sie sich durchaus als Schüler der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom zu einem festen Kanon ausgebildeten antikiisirenden Architektur. Alle drei sind von robuster Kraft, voll Empfindung für die Macht der Dimensionen, voll rücksichtslosen Sinnes für monumentale GröÙe, daher meist ohne tiefes Interesse für Feinheit des Details und mithin — namentlich die ersten beiden, unproduktiv hinsichtlich der Fortgestaltung der Formsprache. Dem Domenico, als dem weitaus bedeutenderen der älteren Brüder, ist ein vollklingender Pathos eigen, er geht unbeirrt durch Nebensächliches auf sein Ziel los, sucht die Gedanken knapp, in einem Bilde und deßhalb um so eindringlicher zur Erscheinung zu bringen, begnügt sich daher auch meist damit, die vorhandenen Ausdrucksformen ohne viel eigene Hinzuthat zu verwenden. Da somit den Bauten der intime Reiz, die Individualität fehlt und nur zu

oft die nackte Größe bleibt, so wirken viele gerade in ihrer Weiträumigkeit ernüchternd. Der Inhalt entspricht nicht dem Maße. Die Fontana sind die Architekten, welche das spätere Rom an die übertriebene, erschreckend und beklemmend wirkende Größe der Räume wie des Details gewöhnten, an jene freudlose Maßlosigkeit, die man erst recht empfindet, wenn man vom Studium der gleichzeitigen Kunst aus Oberitalien nach der ewigen Stadt kommt. Die Straßen erscheinen zu eng, die Façaden drängen den Beschauer von sich fort, die Vestibüle sind außerhalb des Verhältnisses für Menschen; alles ist ins Gigantische verzerrt, während doch immer der Mensch mit seinen Bedürfnissen den Maßstab auch der großartigsten Architektur, namentlich des Profanbaues, zu bilden hat.

Giovanni Fontana (geb. 1546, † zu Rom 1614) kam ganz jung nach Rom, wo er namentlich an Tiefbauten vielfach beschäftigt wurde und sich als trefflicher Techniker bekannt machte. An den großen Werken, welche Rom aufs neue mit dem köstlichsten Quellenwasser versahen, fand er vielfache Verwendung, zugleich aber an allen jenen Bauten, die mit der Ausnutzung des Wassers in Verbindung standen. Zu diesen gehören zunächst die Wasserkünste der Villen von Frascati, namentlich der Villa Mondragone, wo er in dem Teatro einen malerischen halbkreisförmigen Bau am Ende des Gartens, in den Formen der gleichfalls durch ihn geschmückten Villa Aldobrandini, mit tüchtigem Dispositionstalent schuf. Er soll auch die von seinem Bruder ausgeführte Fontana dell' Acqua Paola (1612) entworfen haben.

Von rein architektonischen Bauten werden nur der Palazzo Guistiniani sowie der Palazzo de' Gori zu Rom, dessen Portal später *Borromini* umschuf und die Kirche S. Martino zu Siena genannt, letztere ein kräftiger, wohl disponirter Raum von barocken Formen.

Der jüngere der Brüder *Domenico Fontana* (geb. zu Mili (?) am Comersee 1543, † zu Neapel 1607) kam noch zu Michelangelo's Lebzeiten als Jüngling nach Rom, erwarb sich hier die Gunst des Kardinals Montalto, des späteren Papstes Sixtus' V., und gewann durch diesen, wie auch namentlich durch die resolute Art des Norditalieners an die gestellten Aufgaben heranzutreten und durch seine Meisterschaft im Technischen des Bauwesens großen Einfluß. Bei dem Aufrichten verschiedener Obelisk in Rom bekundete sich seine mechanische Wissenschaft auf eine die Mitwelt in das höchste Erstaunen verletzende Weise. So kam es, daß er mit Ehren bedacht wurde, die selbst einem Michelangelo verfaßt worden waren. Denn der Papst ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn und römischen Edelmann. Diese später öfter wiederholten Nobilitirungen, das Eintreten der Architekten-Kavaliere in die große Welt, ihre Stellung als Männer von Rang neben den Mächtigen

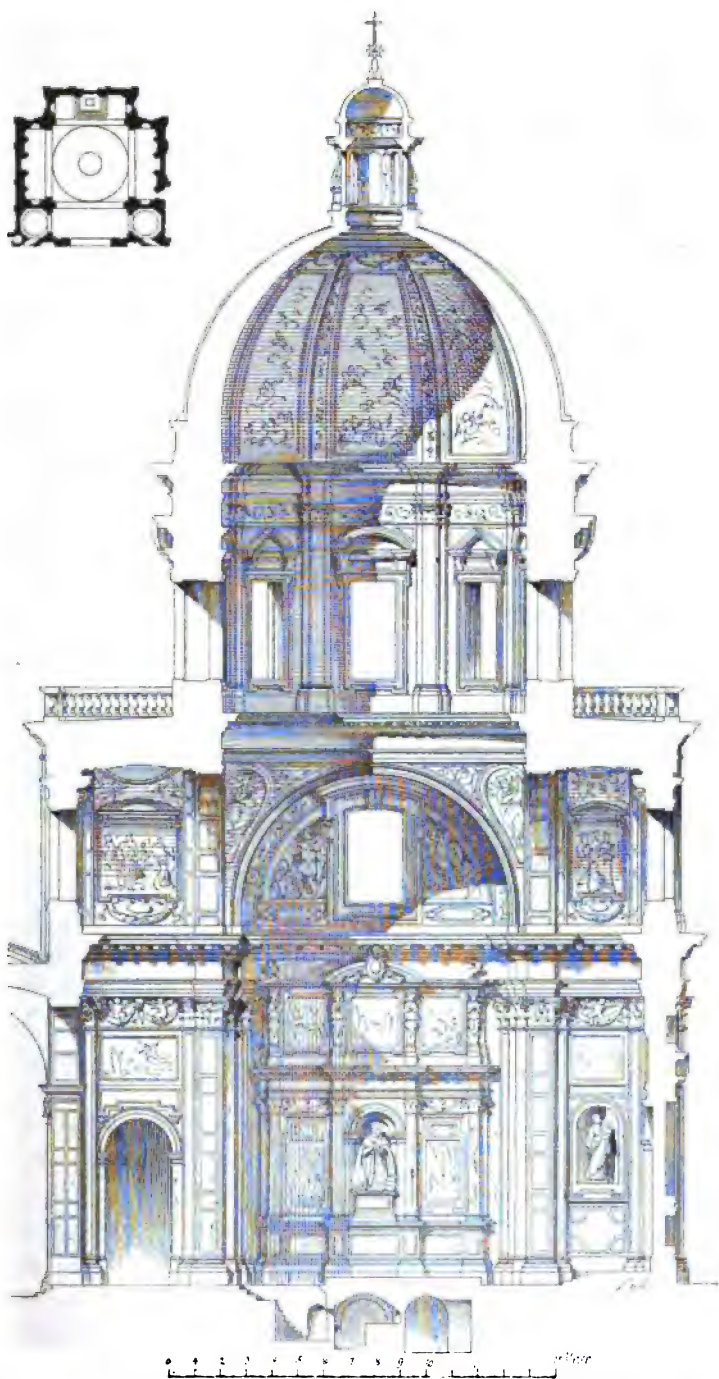


Fig. 88. Capella del Presepio an St. Maria Maggiore zu Rom. Langsschnitt und Grundriss.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles etc.

der Kirche mag ihnen nicht wenig zu den sie auszeichnenden kühnen und großartigen Gestaltungen Muth und Sinn verliehen haben.

Für den Kardinal Montalto waren die ersten großen Bauwerke Fontana's bestimmt. Zunächst die Capella del Presepio oder des Sixtus' V. an St. Maria Maggiore (begonnen 1584) (Fig. 88), die, für den Meister charakteristisch, noch einmal die Formen der Hochrenaissance aufleben lassen zu wollen scheint: ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln, in den Winkeln gegen das Nebenschiff der alten Basilika zwei quadratische Kapellen, die Wände wie die Laterne durch korinthische Pilaster, die Tonnengewölbe, wie die schön gezeichnete Kuppelleibung durch Gurten, alle Wandflächen durch Nischen, Füllungen, Bildwerke gegliedert. Die Grundzüge der Anordnung sind klar und fest gezeichnet, höchst gelungen in den Verhältnissen, trotz des in verschwenderischer Weise ausgestatteten Details überall leicht übersichtlich, gesund ohne hervorragende Genialität, geschaffen in der Formenfreudigkeit der Jugend. Alle Flächen sind mit schmückenden Gebilden überzogen, die kostbarsten Materialien zur Verherrlichung der Bauglieder auszufucht, alle Arten Marmor, Alabaster, von Breccien, Jaspis sind zur Inkrustation der Pilasterfüllungen verwendet, die Kapitäle in Travertin gebildet und vergoldet, die Gesimse und die Gewölbe mit vergoldeten Stukkornamenten, alle Rücklagen mit Bildern auf das reichste verziert. Das Detail geht zwar einen Schritt weiter als der Gefü hinsichtlich der Freiheit der Bildung, hält sich aber bis auf einzelnes Figürliche noch streng innerhalb der jeweiligen architektonischen Umrahmung. Die Farbe ist von ächter Renaissancewirkung.

Wichtig ist die Façadengestaltung der an Größe einer stattlichen Kirche gleichen Kapelle. Der korinthischen Ordnung im Innern entspricht in erfreulicher Wahrheitsliebe eine ebenfolche an den freistehenden Außenseiten, den Gewölben ein über dem Gurtgesims angeordnetes Lisenengeschloß, welches durch eine Balustrade abgeschlossen wird. Diese Anordnung ist zwar ganz dem St. Peter entlehnt, doch feiner und harmonischer als dort, wenn sie gleich an monumentaler Wirkung wesentlich nachsteht. Aus der Plattform über den Kreuzflügeln erhebt sich der außen achteckige von stattlichen Rundbogenfenstern durchbrochene und an den Ecken durch Lisenen gegliederte Tambour, über dessen Konsolegesims auf niederer Attika die Kuppel ruht, ein vollkommener Centralbau nach der Art von Madonna di S. Biagio in Montepulciano, mithin fast ein Zurückgreifen auf die Vor-michelangelo'sche Zeit, auf Antonio da Sangallo. An der Vollendung des Baues wurde bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gearbeitet, denn *Andrea Pozzo*, *Giuseppe Nogari* u. A. wirkten noch an derselben.

Wie in Konkurrenz mit Martino Lunghi's S. Atanasio errichtet erscheint St. Trinità de' Monti (um 1570), bekanntlich jetzt das Ziel der spanischen Treppe und mehr durch diese als durch eigene Verdienste berühmt. Auch dieser Bau hat niedrige seitliche Thürme mit welfschen Hauben. Zwischen denselben schließt die Façade ein geradliniges Gefims. Die Struktur des älteren Langhauses kommt durch die Halbkreisfenster unter den Gewölben von Haupt- und Seitenschiffen,

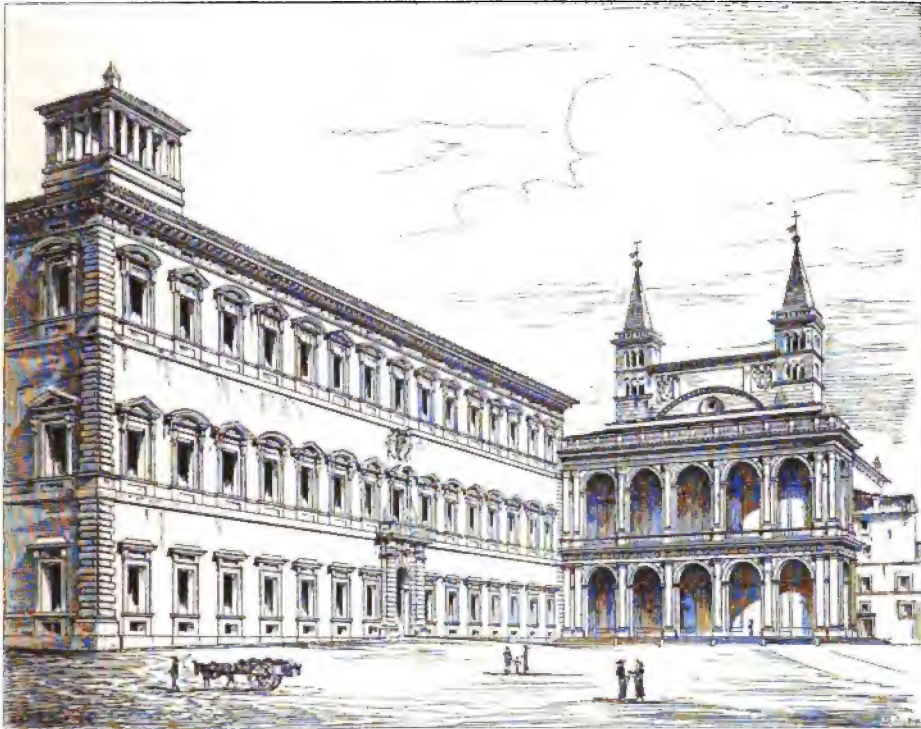


Fig. 89. Palazzo Laterano und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom.

sowie durch das Mittelportal klar und verständig zur Geltung, eine stattliche zweiarmlige Freitreppe führte schon früher zu letzterem. Jedoch entbehrt der Bau des höheren künstlerischen Interesses.

Die Villa des Patronen Fontana's Montalto, später Negroni (seit 1580), hat heute durch den Bau des Centralbahnhofes und der anliegenden Straßen ihre Umgebung und mit diesen einen wesentlichen Theil ihres Reizes verloren. Im Gegensatz zu der Villa Medici Abgeschlossenheit nach Außen, gewährt sie nach allen Seiten einen freundlich einladen-

den Anblick. Die leicht abschüssige, zu Terrassen abgestufte Bodenlage gestattete die gegen das Seitenportal zugekehrte Façade impofant über ansteigendem Terrain dreistöckig, die gegen den den Viminal hinauf sich erstreckenden Garten gerichtete jedoch zweigeschoßig und bei bewegter Massenvertheilung und reichem Schmuck an Reliefs, Frelsons etc., sowie bei offener Arkade im Erdgeschoß der Villa Medici ähnlich zu gestalten. Einer der großen Seitenbauten der Villa, früher der Palazzo di Termini genannt, hat sich noch an der Piazza delle Terme erhalten. Er trägt den Charakter von Fontana's sonstigen Werken. An der Ausgestaltung der Villa selbst dürfte *Domenichino* einen wesentlichen Antheil genommen haben.

Durch die Ernennung zum Baumeister von S. Peter wurde Fontana officiell als erster Architekt der ewigen Stadt anerkannt. Noch fand er reichlich an dem Riefenwerke zu thun. Es fehlte der Kuppel noch die Laterne. Man darf annehmen, daß Porta dieselbe in Formen projektirt hatte, die von denjenigen Michelangelo's hinsichtlich ihrer größeren Strenge abweichen. Um so bezeichnender ist, daß Fontana die Idee des älteren Meisters wieder aufnahm, indem er über den im Kleinen wiederholten Tambour nicht eine Kuppel, sondern einen geschweiften, von Konfolenreihen gestützten Helm anordnete, ja fogar die Silhouette desselben noch bewegter wie der Altmeister, etwa der Krone der Ananas entsprechend, ausbildete.

Unter Fontana's Einfluß brach sich auch der Wunsch Bahn, an den Centralbau von St. Peter ein Langhaus anzufügen. Die in den Uffizien erhaltenen Projekte weisen darauf hin, daß der Meister den von Michelangelo intendirten kreisförmigen Abschluß des Westflügels des griechischen Kreuzes um ca. 62 Meter hinausrücken und in die Lücke ein Langhaus einschieben wollte, das aus einem Hauptschiff mit drei Arkadensystemen, und denselben entsprechenden tiefen Seitenkapellen entstehen sollte. Auffallend ist der Mangel der durch die ganze Anlage bedingten Seitenschiffe, der jedoch wie auch das Bestreben das Mittelschiff möglichst breit zu bilden recht deutlich den Einfluß des Gefü bekundet. In der von Fontana gewählten Gestalt kam das Langhaus nicht zur Durchführung. Jedoch benutzte sein Nachfolger *Carlo Maderno* die in derselben niedergelegte Grundidee für den von ihm endlich ausgeführten Umbau.

Die Begeisterung für die Antike kam durch Fontana zu neuem, originellen Ausdruck, denn er ist es, der im Auftrage des Papstes Sixtus' V. einige der großartigsten ihrer Reste an bedeutungsvollen Orten aufrichtete. So den Obelisk auf dem Petersplatz (1586), der vorher zwar noch neben der Sakristei von St. Peter aufrecht stand, jedoch an ungünstigem Platze. Bald darauf folgten (1587) die Obelisk

auf Piazza del Popolo hinter St. Maria Maggiore und auf Piazza di S. Giovanni in Laterano (1588), bei welchen allen der ägyptischen Steinfäule ein Postament von markiger Zeichnung und trefflichem Verhältniß hinzugefügt und dieses zumeist mit einer stattlichen Brunnenanlage in Verbindung gebracht wurde.

Neue große Aufträge erhielt Domenico Fontana durch den Umbau von S. Giovanni in Laterano. Zunächst wurde jene für die päpstlichen Benediktionen bestimmte Loggia (Fig. 89) südlich von dem Querschiff, welche unter Sixtus V. wohl schon 1586 begonnen worden war, laut Inschrift aber erst 1636 vollendet. Wenn an einem Bau, so zeigt der Meister sich hier als Schüler der römischen Architekten der vorausgegangenen Zeit. Denn wieder ist die edle weit gespannte und großräumige Doppelarkade, mit ihrer einfachen Reihe unten toskanischer, oben korinthischer Pilaster, die nur an den Ecken je zu zweien gekuppelt sind, ihren unverkröpften Gebälk, von welchem das untere sich durch einen schönen Triglyphenfries auszeichnet, der schlichten Ruhe der Anordnung, dem Ernst und der Strenge der ganzen Haltung, ein gleichwerthiges Seitenstück zu den Höfen des Collegio Romano und der Sapienza.

In unmittelbarem Anschluß an die Loggia scheint auch die gleichfalls zweigeschoffige Vorhalle vor die Scala santa errichtet worden zu sein. Im Untergeschoß unterscheidet sie sich außer den bescheideneren Dimensionen fast nur dadurch, daß im Fries nur einzelne Triglyphen — je zwei über den Pilastern und je einer in der Arkadenachse angebracht sind, ein Motiv, das dem modischen Bedürfnis nach bewegter rhythmischer Form entspricht. Das Obergeschoß zeigt eine geschlossene Architektur mit jonischen Pilastern und giebelbedeckten Fenstern. Im Fries des Kranzgesimses wurde hier wie an der Loggia die große Inschrift zum Schmucke.

Aber auch wo sonst sich freie künstlerische Arbeiten dem Fontana boten, verhehlte er nicht seine Vorliebe für die schematisch streng verwendeten Arkadenordnungen. Dies dokumentirt sich am besten in den großen Fontainen, welche er und sein Bruder errichteten.

Die Fontana dell' Acqua Paola (Fig. 90) wurde erst 1612 durch *Carlo Maderna* vollendet. *Giovanni Fontana* soll den Entwurf geliefert haben: drei Arkaden zwischen auf hohen Postamenten stehenden, jonischen Granitfäulen; zu Seiten je eine niedere Arkade in gleicher an Rücklagen angebrachter Architektur; über dem Mitteltrakt eine riesige Inschrifttafel, darüber, in der Breite der Achsenarkade, eine Aufmauerung mit schwerer Segmentverdachung, vor die das Wappen des Papstes gestellt ist. Die Härten des treppenförmigen Aufbaues mindern barock-

geschwungene Anlaufkonfölen. So wäre eine Art breiten Triumphbogens geschaffen worden, wenn nicht die Arkaden rückwärts vermauert und hierdurch zu Nischen verwandelt wären, aus deren Grunde das Wasser des Lago di Bracciano mächtig in große Steintröge hervorspringt. Daß jene Wände von großen gänzlich zwecklosen Fenstern unterbrochen sind, kann nur als ein Beweis der Gedankenlosigkeit des Architekten angesehen werden, wie denn das ganze Motiv trotz der an sich wirkungsvollen Behandlung wenig zum Ausdruck des besonderen Zweckes des Baues sich eignet, will man nicht Goethe's etwas außerhalb des Wesens der Architektur stehende mehr symbolische Erklärung gelten lassen, daß es „ein guter Gedanke sei, dem Wasser einen offenen, schaubaren, triumphirenden Eintritt zu verschaffen.“ „Hier tritt, sagt der große Dichter, der friedliche Ernährer mit Kraft und Gewalt eines kriegerischen Ueberwinders ein und empfängt für die Mühen seines weiten Laufes sogleich Dank und Bewunderung.“

Der Mangel künstlerischer Phantasie, welchen die Fontaine bekundet und für den die so geistreich interpretirte Idee nicht entschädigt, zeigt sich noch schlagender in dem Umstand, daß Domenico Fontana bei einer zweiten gleichen Aufgabe, der Fontana di Termini (begonnen unter Sixtus V., vollendet erst 1637), keinen besseren Rath wußte, als das dreiachsigc Mittelmotiv der Acqua Paola getreulich zu wiederholen. Dass der jonischen Ordnung die kräftigere seitliche Fortsetzung fehlt, läßt dieselbe mager und mesquin erscheinen, wozu die unglückselige Mosesstatue unter dem Mittelbogen noch wesentlich beiträgt.

Dieselbe gefunde Kraft, aber auch den gleichen Mangel an Phantasie zeigen die großen Palastbauten Fontana's. Zugleich mit der Loggia entstand auch der Palazzo Laterano (seit 1586) (Fig. 91), eine der gewaltigsten Profananlagen der Siebenhügelstadt. Der Grundriß ist überaus nüchtern und gedankenlos. Der Hof ist eine verflaute Nachbildung desjenigen des Palazzo Farnese. Sieben Arkaden auf jeder Seite, zwei Geschosse, unten toskanische Pilaster mit derselben Behandlung der Triglyphen wie an der Scala santa, oben jonische. An dem niederen, geschlossenen, dritten Geschosß gliedern matt gebildete Hermen die Wandflächen. Um den Hof legen sich an drei Seiten die verschiedentlich abgetheilten Räume. Keiner derselben ist besonders ausgezeichnet. Eine kleine Treppe vermittelt den Aufstieg. Die vierte Hofseite nimmt die 7,14 Meter breite, lang gestreckte Haupttreppe ein, ein mächtiges, doch uninteressantes Werk. Bedeutender sind die Façaden, in welchen (Fig. 89) wenigstens die mächtigen Verhältnisse, die königliche, durch kein Rivalit unterbrochene Ruhe der großen Gesimslinien und die Sicherheit,

mit der die nur in den Obergeschossen mit eckigem und gebogenen Giebel abwechselnden Fenster in ununterbrochener Reihe angeordnet wurden, alsbald dem Beschauer auch dieses späteren Werkes lehren, daß

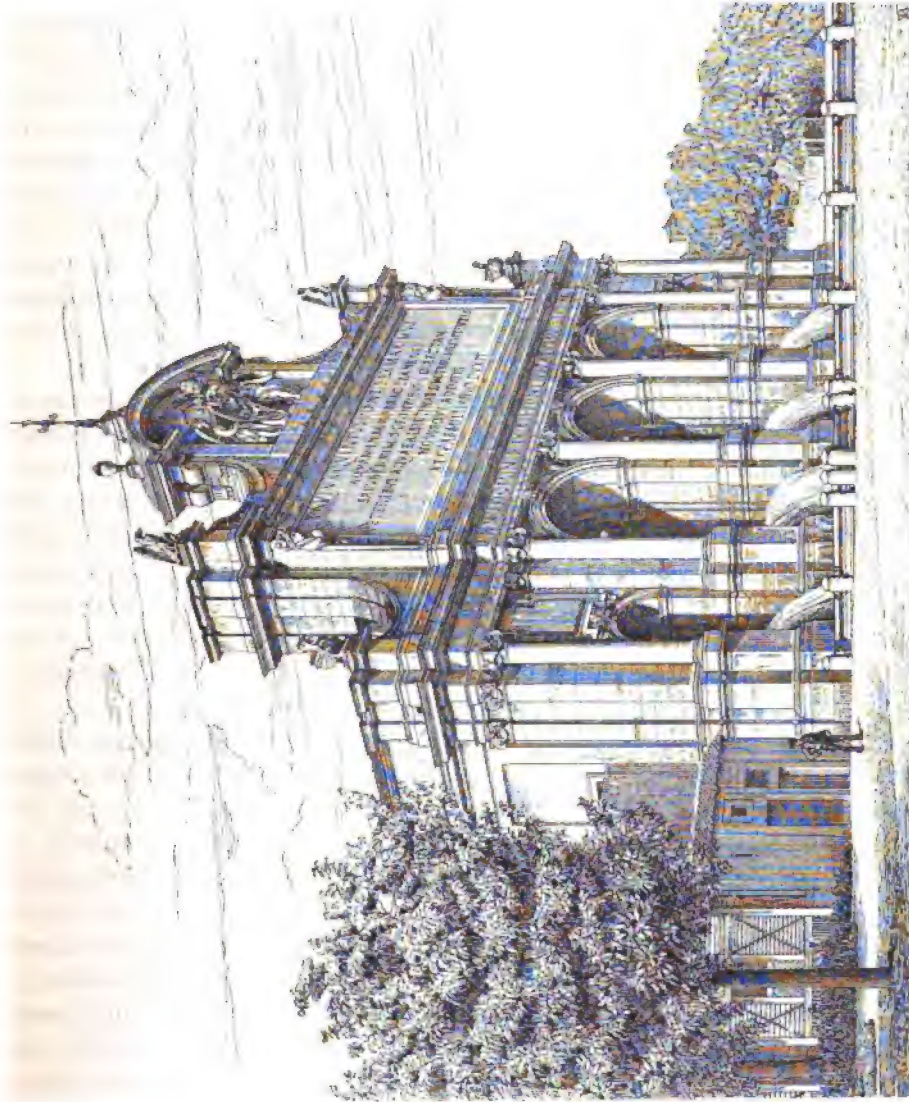


Fig. 90. Fontana dell' Acqua Paola zu Rom.

er in dem Rom des Bramante und Peruzzi stehe. Jedoch ist auch hier eine neue Idee nicht zu bemerken, es sei denn, daß über dem in derber Rustika gebildeten, von toskanischen Pilastern eingefassten, Portal das Achsenfenster des ersten Geschosses feilich durch mächtige Konsolen-

anläufe geziert und mit abgebrochenem Giebel bekrönt wird. Prachtvoll wirkt das reich profilirte Hauptgesims.

Zufrieden mit dem künstlerisch Erreichten wendete Fontana fast genau dasselbe Façadenschema auch an dem *Vatikanischen Palaste Sixtus' V.* an, dessen Ernst durch die Anwendung des Backsteinrohbaues an den Wandflächen gesteigert wird. Die Ecken faßt je eine Liffene zusammen, breite Gurte theilen die Front horizontal. In den so gebildeten Feldern folgt Fenster auf Fenster mit wechselnden Giebeln und gleichmäßig gesunder, kräftiger Architektur. An dem kräftigen Hauptgesimse überrascht das Ungeschick im Dekorativen, in dem Ornament des Frieses.

Die Façade des *Quirinal's* gegen *Via pia*, welche Fontana gleichfalls für Sixtus V. vollendete, nachdem sie unter Gregor XIII. wahrscheinlich noch durch *Mascherino* begonnen, im Hauptgeschoß vielleicht aber schon von Fontana detaillirt worden war. Seinem Entwurf gehört wohl nur das nüchterne Liffenobergeschoß an, welches dem Erbauer keineswegs zum Ruhme gereicht, zumal es in keinem Zusammenhange mit dem Bauinnern steht. Denn die Hauptfäle reichen weit über das Kranzgesims hinaus, in dieses Stockwerk hinein. Noch trockener ist die Façade des *Palazzo Nerli*, jetzt *Albani* an der *Via quattro Fontane*, bei der jedoch der hübsche Arkadenhof Ersatz bildet. Die vier *Wandbrunnen* an der Kreuzung der *Quattro Fontane* und *Via del Quirinale* verdienen gleichfalls eine Erwähnung, doch nur sehr beschränktes Lob.

Wenn auch Fontana die kurzen Regierungsperioden der Päpste Urban VII., Gregor XIV. und Innocenz IX. in feiner Stellung als leitender Architekt in Rom überdauerte, so fiel er doch alsbald bei Clemens VIII. (1592—1605) in Ungunst. Es ist unschwer zu errathen, daß der unaufhaltsam vordrängenden künstlerischen Leistung der jüngeren italienischen Schulen seine trockene und akademische Richtung nicht entsprechen konnte. Seit 1592 treffen wir ihn in *Neapel* und wieder im großartigsten Sinne thätig.

Dort ist sein Hauptwerk der *Palazzo reale*, welchen er (1600) für den Vicekönig Graf Lemos errichtete. Die Architektur erscheint noch trockener als in Rom, nicht nur im Gegensatz zu der lebendigeren Umgebung in der südlich heiteren Stadt, sondern auch an sich betrachtet. Die Hauptfaçade besteht aus drei Geschoßen, jedes mit einer Pilafterordnung und völlig ausgebildetem Gurtgesims. Das Untergeschoß bildete ursprünglich eine ganz offene Loggia, deren Bogenstellungen jetzt zugestellt sind; in den oberen Stockwerken befanden sich einfache Fenster mit wechselnden Verdachungen. Nur im Mittelmotiv waren unten gekuppelten Säulen, oben entsprechende Pilafter und im Hauptgeschoß

ein großes Wappen über dem Fenster angeordnet. Dieser geistige Inhalt der Façade genügt nicht für die 21 Achsen, resp. 138 Meter breite Front gegen Piazza del Plebiscito, geschweige denn für die zwar seitlich durch vorspringende Flügel eingefasste, aber in dem nicht reicher ausgebildeten Mittelfalst 29 Fenster, resp. 230 Meter breiten Front gegen das Meer, die geradezu langweilig wirkt. Auch die Grunddisposition ist wenig bedeutend, der zweigeschoffige Hof zwar hat stattliche Verhältnisse und jene tüchtigen Formen, die wir an verwandten römischen Bauten kennen lernten, aber es fehlt die klare Disposition der Räume und eine Steigerung im Effekt derselben. Die große Festtreppe stammt, wie die Dekoration der meisten Säle erst aus dem 18. Jahrhundert.

Etwas glücklicher ist der 1615, also nur nach seinen Plänen durch seinen Sohn *Cesare Fontana* errichtete Palazzo de' Studi, jetzt Museo Nazionale, dessen innere Einrichtung wohl zum größten Theile späteren Umbauten (1790) angehört. Denn eine so ungeschickte, enge Treppenanlage, wie die hier am Ende des verschwenderisch mit Raum bedachten Vestibüles angebrachte, darf man einem Künstler der Barockzeit nicht zumuthen. Aber die Anlage mächtiger Gänge um zwei Höfe, die systematisch nüchterne Disposition, die wieder eine höhere Raumentwicklung außer in dem Bibliotheksaal des Obergeschoffes verhinderte, dürfte dem ursprünglichen Plan angehören.

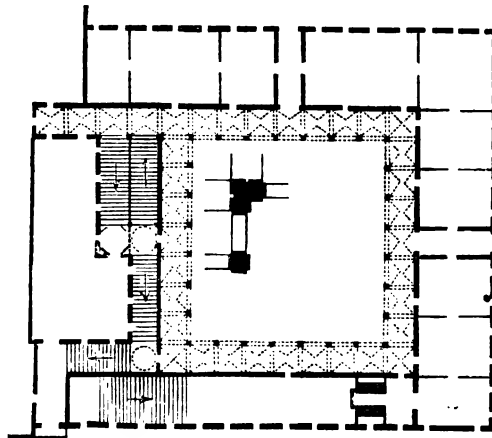


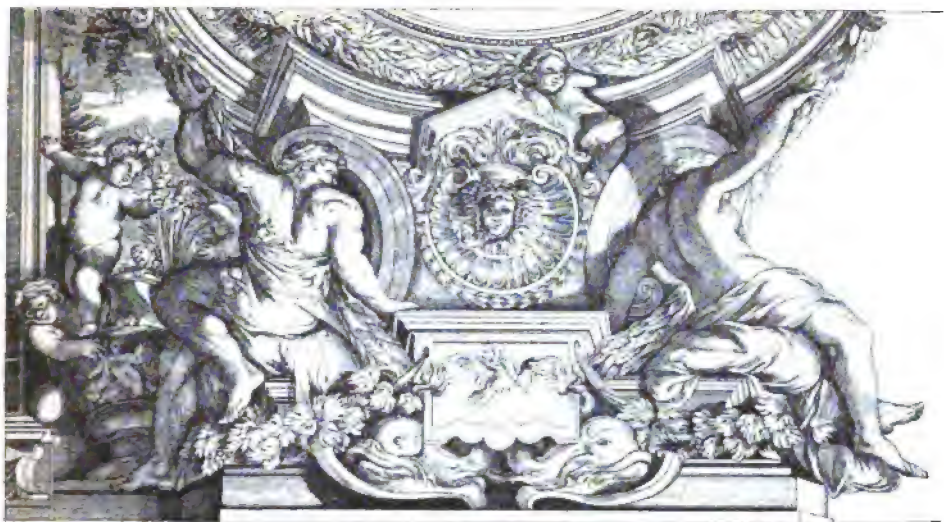
Fig. 91. Palazzo Laterano zu Rom. Grundriss.

Die Façade ist zwar nicht ganz so nüchtern als die des Königspalastes, entbehrt jedoch der inneren Einheit und zwar namentlich deshalb, weil in den an den kräftigen Mittelfalst sich anschließenden Flügeln seitlich je ein Portal und ein besonders ausgezeichnetes Fenster angebracht sind, welche das Interesse vom Gesamtbilde abziehen. Dazu kommen in gleicher Weise wirkende gekuppelte Pilaster an den Ecken und ferner der Umstand, daß dem Hauptgesimse die in Italien gewohnte zusammenfassende Kraft fehlt. Es entschädigt für diese Mängel nicht, daß im Detail der Bau interessanter als die vorher geschilderten ist.

Von einem bleibenden Einfluß Fontana's auf die Kunst von Neapel sind mir Spuren nicht begegnet. Seine strenge, freudlose Architektur

stieß die lebenslustige, leicht sinnlich erregte Bevölkerung wohl schon von Anfang an zurück. Nur in dem wuchtigen Palazzo S. Severo, den freilich *Giovanni du Nola*, genannt *il Merliano* (geb. zu Neapel 1478, † 1559) entworfen haben soll und dem Jesuitenkolleg, jetzt Universität (1604), mit schönem toskanisch-jonischem Arkadenhof und kräftigem Rustikaportal könnte man seine Hand noch vermuthen. Umbauten im Stile Fonsaga's (1653) umhüllten vielfach den ernstesten Kern des letzteren mit spielendem Reichthum kraftloser Formen.





II. BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.



KAPITEL I.

EINLEITUNG.



Mit Sixtus' V. Tode († 1590) endet der maßgebende Einfluß der Spätrenaissance in Rom. Die Unruhe und Unsicherheit der Verhältnisse, welche die Conclave für drei innerhalb weniger Monate auf einander folgende Päpste mit sich brachten, hatten das zur Staatsgefahr angewachsene Räuberwesen der Campagna völlig entfesselt, die Gegenmaßregeln Rom mit den Schrecken grausamer Strafverfahren, mit dem heißen Odem frisch vergossenen Blutes erfüllt; Hungersnoth herrschte über ganz Italien, der Kirchenstaat war auf's Aeufserste geschwächt, der große Anlauf zur Reinigung und Befestigung des Glaubens hatte sich in demselben Maße für die weltliche Macht nutzlos erwiesen, als er von tiefster Bedeutung für die täglich steigende geistliche Gewalt geworden war. Diese glänzte in neuem Lichte der Wiedererhebung von innen heraus. Trotz mancher Schwankung hatten

alle Päpste dem großen Ziel nachgestrebt. Die Regierung hatte sich in entschieden klerikalen Formen ausgebildet, Rom sich aufs neue mit gewaltigen Werken kirchlicher Kunst erfüllt. Die ewige Stadt war wieder „zu einer Weltstadt für eine Weltmacht“ geworden.

Der Kampf gegen die Reformation hatte den Katholicismus in sich gefestigt. Aller Streit der Meinungen verflüchtete sich in's Lager der Gegner, diese zerklüftend und schwächend, während Rom die Einheit des Glaubens mit konzentrierten Kräften in seinem Gebiete festhielt. Ihm mußte der Protestantismus durch seine Anziehungskraft für die gegen die Kirche, wie unter sich streitlustigen Geister als Mittel zur Klärung des eigenen Besitzstandes erscheinen. Die Macht des Papstthums über die katholischen Völker und Fürsten erreichte, gestützt durch die weltkluge, opferbegeisterte Taktik der Jesuiten wieder eine Höhe, wie nur selten zuvor. Und Macht ist das beste Agitationsmittel der Welt. Nach und nach begann der Rückzug der durch das Gezänk der protestantischen Theologen Erschreckten und Angewiderten in den sicheren Hafen eines selten, zweifellosen, unerschütterlichen Dogmenglaubens. Die Grenzen des Gebietes, welches zu Anfang des Jahrhunderts der Protestantismus schnell, im Fluge erobert hatte, wurden schrittweise durch den Jesuitismus eingeengt. Schon empfand man in Rom das Vorgefühl endlichen Sieges, schon schloß man, selbst weltlich ohnmächtig, doch stark durch den Einfluß auf die katholischen Geister, die Waffen zum letzten großen Schlage gegen die protestantischen Mächte.

Auf die Zeit innerer Klärung folgte nun die Periode stolzen Selbstgefühles, ruhmbeußer Größe, auf die Zeit der mühevollen Durchbildung des klerikalen Regiments der Triumph desselben zu geistlicher wie weltlicher Herrlichkeit und Pracht, wie sie sich namentlich unter Paul V. (Borghese, 1605—1621), also zu jener Zeit ausbildete, da in Deutschland der lang vorbereitete Kampf zunächst anscheinend mit der Vernichtung der protestantischen Gegner angehoben hatte. St. Peter wurde nach Maderna's Umbau neu geweiht, und zwar in dem Jahre der Schlacht bei Lutter am Barenberge und der Eroberung ganz Norddeutschlands durch Tilly und Wallenstein!

Der Jesuitenorden erhielt zu der Macht den Glanz, Loyola und Franz Xaver wurden canonisirt; in der Congregation de propaganda fide entstand ein in seinem Geiste wirkendes, großartiges Institut, das die Verbreitung des Katholicismus über den Erdkreis sich zur Aufgabe gestellt hatte. Ueberall kräftiges Vordrängen: in Deutschland glaubenseifrige Fürsten, wie Kaiser Ferdinand II. und Maximilian von Bayern, in Frankreich die mächtige Reaktion des Katholicismus gegen die bislang geduldeten Hugenotten, in England ein dem Papstthum mit heimlichem

Eifer zugeneigtes Königshaus und eine starke, daselbe stützende Partei, in Belgien der völlige Sieg der alten Kirche. Das sind die politischen Wahrzeichen, unter denen der Barockstil seinen Einzug in Rom und hiermit in die katholische Welt und über deren Grenzen hinaus feierte.

Aber nicht die geistigen Mittel, nicht der innige, feelische Zusammenhalt zwischen Glauben und Volksempfinden, nicht die neu erwachte Frömmigkeit allein waren es gewesen, die dem Katholicismus seine Expansivkraft und mit ihr seine Ausdehnung wiedergegeben hatten. Sehr energischer weltlicher Unterstützung hatte es bedurft, um dem Gegner mit Erfolg gegenüber zu treten. Denn er erfüllte nicht mehr die Gemüther mit jener Ausschließlichkeit, wie in den guten Zeiten des Mittelalters, nicht mehr war die Kirche die einzige Lehrerin des Volkes, die Theologie die Basis jeder Art des Erkennens. Ein tiefer und mächtiger Riß trennte die wissenschaftlich Gebildeten, die auf Erkenntniß gestellten Forscher von dem naiven Aufgehen in die Glaubenswahrheiten. Es bedurfte mehr als je vorher eines Verzichtes auf eigenes Denken, um sich dem Dogma völlig hinzugeben, der Glaube faß nicht wie eine Naturnothwendigkeit im Herzen des Volkes, er mußte nur zu oft durch einen gewaltsamen Willensakt der eigenen Seele aufgedrängt werden. Es war die Zeit, da Descartes seine tiefgreifende Zweifelslehre aussprach, Galilei und Keppler die Weltweiten mit mathematisch geschultem Auge durchforschten. Die reformatorische Bewegung hatte jenen Sinn für wissenschaftlich kritische Auffassung der Dinge zurückgelassen, der das Revolutionszeitalter vorbereitete, den niederzudrücken die schwerste und nimmer ruhende Arbeit des Jesuitismus und der von ihr geleiteten katholischen Kirche war. Da aber die Bekehrung des Zweifelnden durch die überzeugende Kraft der Dogmen nur selten gelingen wollte, da in jeder zugleich gläubigen und auch gebildeten Brust aber das Vertrauen zu denselben nur durch das bewußte Mißtrauen in die Kraft eigener Erkenntniß erlangt, mithin ein Akt des Willens war, so glaubte man mehr als früher die Willensänderungen erzwingen und durch Gewalt die Menschen zur inneren Umkehr bringen und zur Religiosität führen zu können. Nicht Irreführte sah man in den Schismatikern, sondern Böswillige, die in kecker Eitelkeit und Selbstüberhebung sich über jenen zur Seligkeit des Glaubens führenden Verzicht auf eigenes Denken erhaben dünkten, Frivole, welche für die schwankenden Resultate einer ihr menschliches Können überfchätzenden Wissenschaft leichtfertig ewige Wahrheiten hingaben, Unkluge, die nicht begreifen wollten, daß der Mensch unfähig sei, die letzten Dinge zu ergründen. Niemals ist mehr Witz aufgewendet worden, um den Unwerth alles Witzes nachzuweisen, als damals in der katholischen Kirche,

niemals aber auch roher und gewaltfamer Andersdenkenden das Recht der freien Meinung und selbst des Lebens bestritten worden, als in den Tagen der nun zur völligen Rücksichtslosigkeit durchdringenden Gegenreformation, als während des Wüthens des dreißigjährigen Krieges.

Also waren es Mittel der Gewalt, roher kriegerisch bewehrter Kraft, die neben den geistigen Rom's Einfluß mächtig steigerten. So äußert sich denn in der Baukunst auch inmitten der Hinneigung nach triumphirender Pracht und Größe eine gewaltfame, um die Mittel unbesorgte, nur auf die Erreichung der großen Ziele hinstrebende Richtung. Um die innere logische Nothwendigkeit des Aufbaues der Architekturtheile, um das Detail kümmerte sich der Baumeister ebenso wenig, wie der jesuitische Vorkämpfer Rom's um die Stimmung des einzelnen Bürgers und die Tiefe der Ueberzeugungen bei den Massen der bekehrten Volkstheile. War nur das Hauptziel erreicht, war nur die überraschende Wirkung auf die Mitwelt erzielt, so verzichtete man gern auf den Ruhm, jeden Theil fachgemäß und sorgsam behandelt und ausgebildet zu haben. Das ist der entscheidende Gegensatz zwischen dem renaissanceistischen und reformatorischen Geist und demjenigen der Gegenreformation oder des Barock. Jener baut sich aus der Einzelheit, aus dem Zusammenwirken freier Individualitäten, zu tief begründeten, von innen nach außen sich entwickelnden, volksthümlichen Erscheinungen heraus, dieser wird von einzelnen, großen, selbtherrlichen Korporationen und Menschen dem oft widerstrebenden Volksgeiste aufgepreßt. Die Renaissance bildet aus vielen Theilen ein schönes, reich gegliedertes, wenn gleich nicht immer durchaus in sich harmonisches Ganze, wie die Reformation aus unzähligen Gemeinden eine kirchliche Gemeinschaft; der Barockstil theilt das als solches erfaßte Ganze nach Gutdünken und bei widerstrebendem Material, selbst mit Rücksichtslosigkeit gegen die Bedingungen ihres Daseins in einzelne Glieder, wie die katholische Kirche die Erde nach ihrem Ermessen selbst hinsichtlich ihres staatlichen Lebens ordnen zu dürfen wähnte.

Die Ausbildung der kirchlichen Gewalt in der Hand des Papstthums schritt, getragen durch die Erkenntniß, daß die Konzentration der Macht das Geheimniß ihrer Erhaltung sei, während des 17. Jahrhunderts mehr und mehr fort. Die Päpste, selbst ohne kriegstüchtige Heere, disponirten über gewaltige Kräfte. Aber es erwies sich, namentlich während der langen Regierung des Papstes Urban VIII. (1623 bis 1644), die Gefahr auch für die geistlichen Fürsten lebendig, welche weltlichen Herren aus dem Aufsteigen ihrer siegreichen Feldherren erwächst. Indem Spanien, Oesterreich, die Liga, Frankreich für die katholische Sache Schlachten schlugen, wurden sie den geistigen Leitern derselben unbequem. Warf man Urban doch vor, daß er aus Scheu vor

feinen allzu starken Freunden einer Hinneigung zu den Schweden sich schuldig gemacht habe. Als zur Zeit Innocenz' X. (1644.—1655) der westphälische Friede geschlossen worden war, zeigte sich, daß Rom in dem ungeheuren Ringen wenig gewonnen hatte. Der Schlag war verfrüht, die Macht des Gegners, namentlich der Gehalt des Protestantismus unterschätzt worden. Noch in seinem sichtlichen Verfall hatte er sich der Gewalt und den Waffen gegenüber als tüchtig erwiesen, wenn er gleich bis in die innersten Tiefen erschüttert worden war. Nun erwies sich erst recht der Vortheil, der in der Existenz eines geistigen Mittelpunktes für den Katholicismus lag. Die geräuschlosere, aber nicht minder gewalthätige Miniarbeit an den Grenzen der Bekenntnißgebiete war nun, da die Widerstandskraft der Geister in dem wüthen Kriegsgetümmel gemindert war, doppelt wirksam. Weite Gebiete Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande fielen endgiltig Rom wieder zu, in andern wurden die schismatischen Regungen völlig und dauernd unterdrückt. Christine von Schweden zog nach Rom, Gustav Adolfs Tochter wurde katholisch. Unverkennbar neigten viele aus den Mengen, die der Waffengewalt getrotzt hatten, dem Pomp, der Großartigkeit der katholischen Kirche zu, geblendet von ihrem Glanz inmitten des allgemeinen Elendes, befangen durch ihre Macht, die stets auf schwanke Gemüther die größte Ueberredungskraft hat, eingeschüchtert durch den unablässigen Andrang ihrer gewalthätigen Agenten und schließlich überfättigt von dem erfolglosen Streit der Meinungen und leeren Klopffechtereien der protestantischen Geistlichkeit. Erst das Erwachen neuer, weltbewegender Gewalten, des durch Ludwig XIV. ausgebauten, autokratisch regierten Staates und der durch ihn unfreiwillig begünstigten Entwicklung einer wissenschaftlich kritischen Weltauffassung, unterbrach die Siegeslaufbahn des Papismus.

Die geistige Macht Rom's drückte mächtig auf das übrige Italien. Bewahrte sich Florenz in der ersten Zeit noch, gestützt durch seinen alten Kunstruhm und die große Tradition künstlerischen Könnens und Wollens in hohem Grade seine Selbständigkeit, so zog doch die überstarke Tiberstadt die dort wirkenden Kräfte nach und nach fast ganz an sich. Je mehr in Toskana der modern monarchisch organisirte Staat unter der Regierung schwacher Fürsten verfiel, um so leichter wurde auch das künstlerische Leben am Arno. Nur die beiden Seestädte Genua und besonders das mehr als je sich isolirende Venedig erhielten sich in den mit wechselndem Erfolg betriebenen Kriegen mit den Türken den tüchtigen Sinn und die Kraft zu eigenartiger Kunstentfaltung. Dagegen erhielt die römische Kunst einen so scharf charakteristischen, dem Geist des derzeitigen Katholicismus so völlig entsprechenden Ausdruck, daß die Stadt der Päpste nun fast seit einem Jahrtausend zum ersten

Male wieder maßgebend für den Kirchenbau der ganzen katholischen Christenheit wird und eine Stellung in der Baukunst erringt, die sie seit der frühchristlichen Periode nicht eingenommen hatte.

Den Umständen gemäß bildete sich die Baukunst aus. Ihr Zweck ist mehr als je ein agitativer. Die großen Dome des Mittelalters waren von Fürsten, Stadtgemeinden und Geistlichen erbaut worden durch die Beiträge der Laien, die im Kirchenbau ein gottgefälliges Werk erblickten und durch reichliches Geben die himmlische Seligkeit zu erwerben strebten. Sie schufen den Bau und überwiesen ihn dem Klerus. Die prunkvollen Kirchen der Barockzeit Rom's baute der Klerus, um sie der staunend herbeiströmenden Laienwelt zu überweisen. Das Mittelalter bewilligte reiche Pfründen, um eine große Geistlichkeit, Gott eine zahlreiche Schaar von Dienern zu schaffen, welche um so mehr gute Werke verrichten sollten, als die Welt fündlich war. Die Barockzeit gab unermessliche Summen für den Kirchenbau aus, damit den reichen Pfründenbesitzern ein vielköpfiges Klientel, der ewigen Stadt ein neues Anziehungsmittel, der Kirche ein neues Agitationsmoment erstehe. Die gothischen Dome sind zur Ehre Gottes und zur Stärkung seines Reiches, die Jesuitenkirchen zur Ehre des Papstthums und zur Stärkung von dessen Macht errichtet. Die einen legten in den Bau den Ausdruck ihres höchsten Empfindens und Könnens, sie gaben sich selbst im Bilde eines idealen Kunstwerkes, die andern gestalteten ihn mit Rücksicht auf eine schaufinnige Menge; bei jenen ein Schaffen aus dem Herzen des Volkes, bei diesen ein Wirken Ueberlegenerer auf minder Klarsehende, dort Streben nach dem Hohen, Göttlichen, in sich Beruhigten, Erhebenden, hier nach dem Wirkungsvollen, Wunderbaren, Packenden, durch Glanz Ueberredenden; dort Anbetung, hier Agitation!

Hatte der Barockstil von der Renaissance die Kunst gelernt, Plastik und Malerei der Architektur einzuordnen, ja trieb er die Luft, alle drei Künste zu einer Wirkung zusammenklingen zu lassen, soweit, daß die innern Gesetze jeder einzelnen durch die Hinneigung zu den andern verletzt wurden, — so ist der Barockkirche noch die Zugehörigkeit zu einer vierten Kunst in höherem Maße als jeder andern eigen, nämlich zu der Musik. Der Spätrenaissance entspricht Palestrina. Mit diesem Meister beginnt die kirchliche Tonkunst eine volksthümliche Gewalt im Katholicismus zu erlangen. Ist sein Bestreben zunächst auch konform mit dem seiner Zeitgenossen Vignola und Palladio darauf gerichtet, aus der Vielheit der Ausdrucksformen zur schlichteren und geläuterten, gesetzmäßigen Sprache, dort zu den Ordnungen, hier zu scharf markirtem Rhythmus, Einheitlichkeit des Stiles und kirchlicher Feierlichkeit zu gelangen, so begannen unter Philipp Neri's, des römischen

Volksheiligen, Einfluß mit dem Barock die technischen Errungenschaften der Opernmusik in der Kirche ihren Einzugs zu halten, fing die Tonkunst an zu einem Theil des Gottesdienstes, das Kirchenkonzert zu einem der vornehmsten Mittel zu werden, auf das Gemüth der Menge in religiösem Sinn einzuwirken, erlangte die Orgelkunst den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Die Wirkungen der Musik aber, ihre unklar tieffinnige, auf die Empfindungen der Nerven mehr als auf die Erwägungen des Gehirnes wirkende Art, das Vorwiegen der Stimmung über die Form, die Fähigkeit den Geist zu umfassen, ohne ihn zu sondernder Beobachtung anzureizen, das traumhafte Allgemeine, das sind jene Gemüthsbewegungen, welche auch die Architektur jener Zeit mit ihren Schwesterkünsten im Kirchgänger zu erwecken strebte.

Dergleichen Stimmungen schafft aber nicht das einzelne, noch so meisterhaft gebildete Detail, sondern nur die Gesamtheit eines Raumes. Die Hochrenaissance strebte nach Raumschönheit, das Barock nach Raumwirkung. Bei jener war die Dekoration der raumbegrenzenden Massen nur ein vielfach entbehrlicher Schmuck, bei dieser richten sich die Hauptformen nach der dekorativen Wirkung. Nicht einfaches, klares, gleichmäßig alle Theile des Baues durchfluthendes Licht wurde gesucht, sondern eine Steigerung von dunkel zu hell, sei es, um in der einen Kirche die Wunder des Altars und diesen selbst in den festlichen Glanz einer überirdisch erscheinenden Helle, oder in der anderen in das geheimnißvolle Dunkel mythischen Waltens zu rücken. Die Renaissance wählt zu einem Akkord an sich energische, doch derart gestimmte Farben, daß das Ganze wie ein orientalischer Teppich wirkt, d. h. daß kein Ton die andern und mithin den ganzen Raum beherrscht. Das Barock arbeitet in gebrochenen Farben, dafür aber in einem ganz bestimmten Gesamttönen. Jene sind Pigmentisten, diese Koloristen, jene dekoriren wie die vorrafaelische Zeit malte, mit dem Streben jeder Farbe die höchste Kraft und doch dem Ganzen Einheit zu geben, diese haben von den Venetianern gelernt, alle Farben unter einem Gesamteffekt auszubilden, durch feine Uebergänge zusammen zu halten. Man kann während der Barockzeit an dem Tone der Kirchen geradezu erkennen, mit welcher Malerschule dieselben in ideellem Zusammenhang stehen. Es giebt leicht erkennbare Unterschiede zwischen den ins braunroth schattentief gestimmten Gotteshäusern Roms aus der Zeit der Manieristen bis zu den ins bläulich weiße geführten lichtvollen Kirchen Venedigs aus den Tagen des Tiepolo, es bestehen aber auch alle jene intimen Unterschiede des Tones, welche wir aus der Geschichte der späteren Malerschulen kennen, innerhalb der Farbenwirkung der Innenräume.

Diese malerische Auffassung führt abermals zur Vernachlässigung

des Details. Denn dieses darf nicht allein zu wirken beabsichtigen, sondern hat sich unbedingt dem Ganzen einzuordnen. Das Bild wird zu einem Dekorationstheil, die Statue zu einem Moment der Linienkomposition. Man schafft nicht Figuren zur Darstellung eines künstlerischen Gedankens, sondern sucht die Ideen zu den von der architektonischen Anordnung bedingten Gestalten. Die geistige Bedeutung im Gegenstande sinkt demnach mit dem Wachsen der Routine in der Behandlung dieser ornamentalen Großplastik und -Malerei.

Streng sorgt man aber für die künstlerische Uebereinstimmung aller Theile in ihrer Wirkung. Am liebsten schaffen daher die Meister in allen drei Künsten zugleich, um so ihre Intentionen nicht durch fremde Hand beeinträchtigt zu sehen. Nicht mehr duldete man die in verschiedenen Perioden nach wechselndem Plan erstandenen Bauten, die zwar in jedem Gliede reich und schön sein mochten, doch kein Ganzes bildeten; sie verfelen durch die Restauration dem unbedingten Festhalten an der Idee, daß ein Kunstwerk durchaus symmetrisch gebildet und unter einem Gedanken zu einem Gesamteffekt gebracht werden mußte. In der Verwirklichung dieser Idee aber liegt oft der hauptsächlichste Grund der so berauschenden Wirkung vieler Barockbauten.

Wo die Farbe nicht zum Abstimmen der Architektur nach malerischen Grundsätzen anwendbar war, mußte die plastische Gestaltung dieser selbst und die aus den Schatten sich ergebende Tonwirkung an ihre Stelle treten. Dies war namentlich in der Außenarchitektur der Fall. Die Fassade erhält in noch höherem Grade als bisher die Bedeutung eines selbständigen Kunstwerkes, berufen den Gesamteindruck des Kirchlichen, wie ihn die damalige Auffassung desselben herausbildete, packend hervorzurufen, ohne daß es als unbedingt nothwendig erschien, daß das äußere Bild alsbald die innere Struktur des Baues erkennen mache. Die so dem Architekten gegebene Freiheit brachte es schnell dahin, daß gerade die Fassaden das gesuchteste Objekt für freie Entfaltung der Phantasie wurden und an sich betrachtet oft einen unleugbar hohen Reiz erhielten. Sie lehrten den Baumeistern vorzugsweise die Anwendung der einzelnen Motive der Ordnungen als Dekorationsmittel. War schon die Renaissance willkürlich mit dem Detail der klassischen Architektur umgegangen, so glaubte das Barock sich berechtigt, die ganze vom Tempelbau erlernte Herrlichkeit von Säulen, Gebälk und Verdachung andeutungsweise, gewissermaßen aus symbolischen, nicht mehr aus statischen Gesichtspunkten, aber dafür in um so kräftigerer Formgebung verwenden zu können.

Geleitet wurden die Architekten bei ihren Schöpfungen nur durch

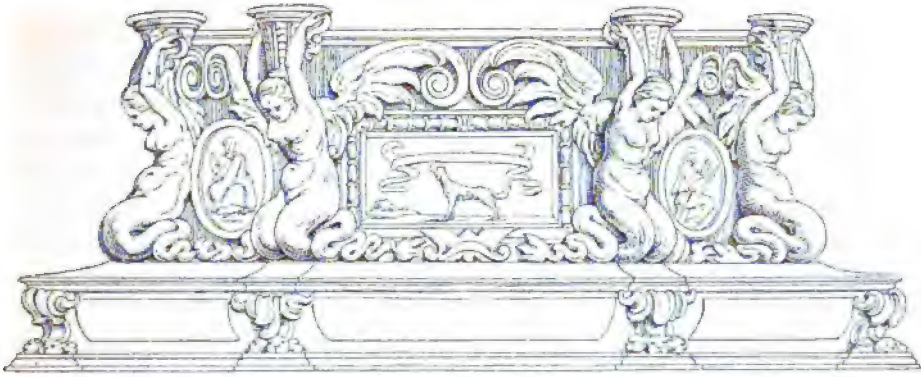
die stark ausgeprägte Empfindlichkeit und Abneigung gegen alles Unsichere, Gebrechliche, durch die in ihnen wohnende künstlerische Kraft. Sie ergehen sich wohl in den wuchtigsten Formen, sie scheuen sich nicht vor Häufungen und Vervielfältigungen aller Glieder, aber sie verlieren sich nicht in technische Unwahrscheinlichkeiten. So sehr man den Beschauer zu überraschen bemüht war, so doch nie durch die Schwierigkeit der Konstruktion, durch technische Künsteleien, wie sie die Spätgothik und unsere Zeit liebt. Was das Barock schafft, erweckt den unbedingten Eindruck der Solidität; und wenn wir selbst kolossale plastische Figuren an den Gewölben schwebend sehen, so werden wir nur selten über ihre Haltbarkeit beängstigt sein, wie etwa über die gewundenen Fialen eines spätgothischen Altars.

Alle Glieder sind mächtig und voller Saft und Kraft. Die Scheu vor der Gesamtwirkung störendem, zu kleinem Detail ließ die Architekten sogar in dieser Zeit des Luxus auf die feine Gliederung verzichten. Die Blattrihen, Perlstäbe, zierlichen Ornamente, die Kannelirungen der Säulen, das zarte Füllwerk auf Vertikalen und Horizontalen, all' die Künste der Frührenaissance, geschaffen, um jeden Winkel des Raumes in das Interesse gleichmäßig hereinanzuziehen, verschwanden mehr und mehr. Dagegen erhält die Kunst des Profilirens eine erstaunliche Steigerung. Zwar nach den graziösen, metallischen, fein empfundenen Gefömsbildungen eines Sanmichele wird man vergeblich suchen. Aber das Geschick, kräftige Schatten hier, wirkungsvolle Reflexe dort und überall ein rhythmisches Spiel der Massen zu schaffen, die Kunst, mittelst großer Linien weite Fronten zu beherrschen und die Kraft an bevorzugten Punkten zur höchsten Entfaltung zu steigern, das Modelliren der Façaden und Wandflächen in wirkungsvollem Relief hat keine Zeit besser verstanden, als die des Barock.

Auch das Detail selbst wurde ein anderes. Die geringe Auswahl von Formen, welche Vignola in Rom eingeföhrt hatte, genügte nicht mehr. Mit eminenter Technik gewann man dem Material neue Bildungen ab. Aber da der Stein in der Hand der Ornamentisten sich willig fügte, da deren starker, resoluter Faust gegenüber der Widerstand des spröden Stoffes gebrochen erschien, erhielten die Erzeugnisse leicht etwas Läßiges, Unelegantes. Zierlichkeit, feines Eingehen in die Kleinform stand der athletischen Kunst nicht zu Gesichte, die ja auch ein ihrer sonstigen Bedeutung entsprechendes Kunstgewerbe nicht zu schaffen vermochte. Die Ornamentik, einst zu sehr die Seele der Architektur, wurde zu ihrer unwürdig behandelten Dienerin. Die Gedanken derselben sind stets sehr einfach, die Formen nur als Theile des Gesamtaufbaues zur Betrachtung geeignet, die Kompositionen schwerfällig und trotz

ihrer Ueberfchneidungen und Häufungen einfacher als früher. Man zergliedere selbst die Dekorationen des Pietro da Cortona im Palazzo Pitti und vergleiche den Inhalt ihrer großen mit demjenigen der kleinen Formen der Loggien des Vatikans, um zu erkennen, wie das Bedürfniß aus einem Maßstabe heraus die Räume in allen ihren Theilen als Ganzes zu komponiren, der Schmucktechnik der Frühzeit gegenüber, zu einer Schmälerung der Fülle dekorativer Gedanken geführt hat.

An Stelle der Relieforamentation trat vielfach die Intarfia. Gewiß ist diese eine höchst berechtigte Kunstform. Wenn man beispielsweise in neapolitanischen und venetianischen Kirchen Pilasterfüllungen und Wandflächen mit eleganten Mustern in Marmorintarfia geschmückt sieht, die wohl billiger, nie aber mit gleich leuchtender Wirkung in schlechterem Material hergestellt werden konnte, so freut man sich der soliden und korrekten Anwendung der Pracht. Schlimmer ist es jedoch, wenn die Inkrustation Selbstzweck und der Luxus mit dem Material bestimmend für die Gestaltung der Gebilde wird, wenn die farbigen Marmorforten die Wirkung der plastischen Gliederungen übertönen und somit die Architektur beeinträchtigen, wie dies namentlich in Neapel geschieht. An sich ist der Reichthum in Material gewiß so wenig ein künstlerischer Fehler, als eine Gewißheit besteht, daß der Reiche vom ewigen Seelenheil ausgeschlossen sei. Es mag dies hier ausgesprochen sein, da wir in künstlerischen Dingen uns nur zu lange mit dem Troste der Armen getröstet haben. Die Barockzeit forderte von ihrer Architektur den Luxus. Denn da die Gotteshäuser nicht als ein Denkmal der Hingabe an den Glauben, sondern vielmehr als ein sichtbarer Beweis für Reichthum und Macht der Kirche betrachtet wurden, so wies Alles darauf hin, diesen Gedanken auch durch das Material zum Ausdruck zu bringen. Es wird sich nur fragen, ob die Anwendung eine künstlerische oder eine solche ist, daß der Luxus die Kunst ertödtet. Dabei mag man sich hüten, sich von dem Glanz des Materials blenden zu lassen und zwar insofern, als er uns für Dinge einnimmt, die weder nach Form und Farbe künstlerisch werthvoll sind — dies ist die rohere Form — und ferner insofern als er uns Arme, die wir feines Waltens ungewohnt sind, von der gerechten Würdigung der Formen ablenkt — das ist die Form, gegen die das modern gebildete Auge zumeist sich bei Würdigung der Barockbauten stählen muß.



II. KAPITEL.

BUONTALENTI UND DIE FLORENTINER SCHULE.



eben Ammannati und sichtlich unter dem Einflusse desselben entwickelte sich in *Bernardo Buontalenti*, genannt *Bernardo delle Girandole* (geb. zu Florenz 1536, † 1608), einer der interessantesten Künstler seiner Zeit, einer der mächtigsten Förderer des italienischen Barockstiles. Er war ein Schüler Vasari's in der Malerei und stand zugleich durchaus unter Michelangelo's Einfluß in seiner Auffassung der Architektur. Wie aus seinen Bauten, zeigt sich dies klar aus seinen in den Uffizien erhaltenen Studien. Diese gewähren Einblick in eine angestrenzte Geistesarbeit, welche vornehmlich auf die Erfindung neuer Formen, neuer Kombinationen, auf individuelle Ausdrucksart gerichtet war. Hier einzelne Beispiele des Wandels: vor Allem ist Buontalenti bestrebt, die Profile lebendiger, schattenkräftiger zu gestalten, indem er Schrägstellung der Platten, geschwungene Glieder, kräftige Unterschneidungen bevorzugt. Dann beginnt er den in Italien bisher fast ausnahmslos noch streng gebildeten Giebeln neue Formen zu geben. Er setzt mit dem Segment an und knickt daselbe plötzlich zu einem konkaven Bogen um, ja er schafft eine neue, ganz willkürliche, aber von ihm mit Vorliebe angewendete Form, indem er zwei Segmenthälften von der Mitte nach Außen aufsteigen läßt. Hatte schon Ammannati und selbst Michelangelo starkes Leder an den Konsolen, Kartuschen etc. nachgebildet, so verwendet Buontalenti dieses in noch größerer Ausdehnung, ja bildet sogar rohe Thierfelle, die dann gerafft, gestreckt, geschnitten, mit Bändern zusammengehalten werden. Die Kartuschen erhalten gleichfalls Lederformen. Fratzen werden mit Vorliebe angewendet und nicht mehr mit einem

Rahmen umgeben, fndern scheinbar aus den Runzeln des bevorzugten Materials herausgeformt (Fig. 92 und 97). Dabei bleiben die einzelnen Grundelemente der Architektur streng, sind die Bauglieder vielfach in geraden Linien gehalten, von plastischem Ernst, manchmal sogar kalt und trocken. Die Komposition ist stets wirkungsvoll, straff und klar, überichtlich, ohne Füllornament, das Werk echt architektonischer Auffassung, gefunder Gestaltungskraft.

Buontalenti's erster Bau, die Villa Pratolina, ist meines Wissens bis auf die Kolossal-Statue des Appenin zerstört. Dagegen erhielt sich

das reizende Casino S. Marco an der Via Cavour zu Florenz (1576), jetzt Tribunale Militare (Fig. 95), eine der edelsten Schöpfungen der ganzen gleichzeitigen Kunst, in der Buontalenti alle Vorzüge Ammannati's noch einmal vereinte: die Strenge der architektonischen Haltung, die Geschlossenheit der Komposition und die edle präzise Durchbildung der Glieder. Die zweigeschoßige Hauptfaçade hat nur drei Achsen. In der Mitte ein rusticirtes toskanisches Portal mit Segmentgiebel, darüber auf hohen Konfolen der Balkon. Zur Seite die einfachen Erdgeschoßfenster mit bescheidenen Gewänden über kräftig vortretenden Sohlbänken und mit Spitzgiebeln. In den Wandflächen, zwischen Balkon, Konfolen und den Ortsteinen der Ecken befinden sich mit Reliefformen ausgefüllte Medaillons. Das Gurtgesims und die durch das ganze Obergeschoß geführte Sohlbank bestehen aus einer Platte mit feinen Untergliedern, die Fenster wechseln mit der Giebelform, so daß hier die Segmente nach außen gerückt sind. Ein schönes Hauptgesims dient als Abschluß des ebenso harmonischen als maßvollen Ganzen, an dem nur hier kleine Kapricen, dort nüchterne Bildungen in den Einzelformen die späte Zeit seiner Entstehung erkennen machen.



Fig. 92. Thure von den Uffizien zu Florenz.

Feine Empfindung für Detail verräth auch der Ausbau der Uffizien, namentlich die Anlage der berühmten Tribuna, jenes kleinen Saales, der die Perlen der weltberühmten Kunstsammlung beherbergt.



Fig. 93. Casino S. Marco zu Florenz.

Im Detail zeigen sich jedoch hier zuerst die Resultate der barocken Studien: Portale mit jener merkwürdigen Form nach Außen gestellter Segment-Giebel und dergleichen mehr treten hier bereits auf. An-

klänge dieser Richtung finden sich auch in dem von Buontalenti vollendeten Ausbau des Palazzo Pitti. Zunächst blieb der Palastbau auch das Gebiet, in welchem er sich am freiesten bewegte. Hier waren die Grundideen gegeben und konnte er seiner Neigung, das Detail in reicherer oder streng gehaltener Zeichnung, aber immer neu und interessant auszubilden, ganz unbehindert nachgehen. Einfach in den Formen und mithin wohl eine der früheren Arbeiten ist der Palazzo Acciavoli, jetzt Corfini am Lungarno. Man muß in den zweiten Hof desselben eindringen, um den zur Rechten gelegenen Bau Buontalenti's von den späteren Erweiterungen unterscheiden zu lernen. Das Detail ist von höchster Einfachheit, fast ganz geradlinig, ohne Ornament, nur durch Verhältnisse wirkend. Nur an einzelnen Stellen entwickelt es sich etwas reicher. So an den jetzt in die Treppenhalle und den kleineren Hof hereinschauenden Fenstern, an deren ganz ungegliederte Gewände sich seitlich zwei halbe jonische Säulen mit ihrem Gebälkstück und vor die Sohlbank nach Art der Brunnentröge gebildete Erweiterungen legen. Die Komposition der alten Façaden ist nicht mehr klar erkennbar. Der Buontalenti zugeschriebene Palazzo Antonio, jetzt Capponi, wurde 1705 völlig umgebaut, dagegen erhielt sich ihm gegenüber in dem Palazzo S. Clemente ein höchst malerisches Werk, das nach dem Detail und der reizvollen Komposition ihm keine Unehre machen würde. Die Façade ist dreitheilig, die Eckbauten mit je nur einem Fenster haben über der kräftig rusticirten fenestra terrena ein Geschoß und ein Mezzanin, der Mittelbau über dem entsprechenden toskanischen Portal eine Balustrade mit dahinter liegender, hofartig von drei Seiten umschlossener Terrasse, zu der eine in der Axe gelegene dreitheilige Loggia führt. An Stelle des Halbgeschoßes ist in diesem Mitteltheil noch ein Vollgeschoß eingeschoben, so daß derselbe den Bau thurmartig überragt. Von den Längsfronten ist die gegen den Garten mit einer Loggia zwischen toskanischen Pilastrern verzierte die bessere.

Der Palazzo Riccardi, jetzt Mannelli (1565), wird als ein weiteres Werk Buontalenti's bezeichnet. Als Komposition, als vornehmer Sitz einer Florentiner Patrizierfamilie steht das Werk sehr hoch. Die Architektur erinnert an römische Paläste. Die mächtige Vertikaltheilung der drei Geschoße durch Gurten, das reiche und edel gebildete Hauptgesims, die kräftigen Ortsteine der Ecken, der Mangel einer Ordnung und die reiche Durchbildung der Fenstergewände, in der einzelne Motive an eine frühere Zeit, an Alessi und Michelangelo anklingen, geben dem in feinen Flächen in Backsteinrohbau behandelten Palast den Charakter trotzigern Ernstes, abwehrender Geschlossenheit. Ein interessantes und reiches Barockwerk, in den Massen ebenso wuchtig, wie edel im Detail,



Fig. 94. Casino Mediceo zu Florenz. Achsenmotiv.

gehalten, ist das vor eine toskanische Ordnung gestellte Rustikaportal, über dessen Gebälk sich eine mit Reliefs gezielte, breite Attika bis zu dem edlen, den ganzen Bau umziehenden Triglyphen-Gurtgefims erhebt. Darüber befindet sich ein Achsenfenster, das aus drei Lichtöffnungen

gebildet und deren mittlere, rundbogig abgeschlossene von zwei jonischen Säulen flankirt ist. Diefes und manche andere Details der beiden unteren Gefchoffe weisen auf eine frühe Entstehung des Palastes hin, ja lassen Zweifel zu, ob Buontalenti den Bau wirklich von Grund aus geschaffen habe. Der leider theilweise vermauerte, zweigeschoßige Hof mit männlich kräftigem Detail verdient Beachtung.

Um so charakteristischer für den Künstler, wie für das fürstlich vornehme Florenz jener Zeit, für den breitlebigen Reichthum der Großherzöge ist das *Cafino Mediceo*, welches im Gegensatz zum Palazzo Riccardi in Anlage und im Detail barocker empfunden ist und namentlich durch den edlen Luxus seiner gegen 15 Meter breiten, gewaltigen Achsenweiten sich auszeichnet. Die Architektur beschränkt sich ausschließlich auf die Durchbildung des Portales und der Fenster und läßt die Wandflächen ganz glatt. Ersteres (Fig. 94) besteht aus einem Rundbogen in schief vorfpringendem Profil, der in einer nischenartigen Vertiefung sitzt. Diese, wie die toskanischen Pilaster sind rusticirt. Den Schlußstein bildet das Wappen der Medici, welches, mit Stoffen drapirt den sonst ohne Stütze ausladenden Balkon trägt. Die Balustrade desselben ist aus Konfolen gebildet, zwischen denen Kränze hängen. Es zeigen sich mithin durchaus naturalistische Motive, wenn auch noch in einer durch den Ernst der Architektur gebändigten Form. In den Erdgeschoßfenstern tritt die Brüstung als Hauptglied übermäßig aus dem Rahmen der Gewände heraus. Sie hat fast die Höhe der Fenster selbst und ist mit einer fächerartig ausgepannten Muschel und Festons verziert. Die Fenster des Obergeschoßes sind ganz schlicht, die des Mezzanins etwas reicher.

Diese Art, die Façade in ihre Einzeltheile aufzulösen und diesen eine gefonderte Existenz einzuräumen, tritt in dem Hauptbau Buontalenti's, soweit ihm die Durchführung desselben nach eigenem Plane bechieden war, wieder auf das Energischste zu Tage. Die Entwicklungsgeschichte desselben ist eine complicirte.

Die Ehre des Entwurfs des Palazzo Strozzi, jetzt Telegraphenamt, bekannt unter dem Namen Palazzo Nonfinito, nimmt *Scamozzi* für sich in Anspruch. Aber der in seinem Werk wiedergegebene Plan entspricht nur theilweise der Ausführung. Namentlich der Hof zeigt eine andere Disposition der Säulen. Nur das Obergeschoß der Façade und der Grundriß stimmen überein. Es ist mithin anzunehmen, daß Buontalenti den Bau anlegte, das Erdgeschoß der Straßenfaçade errichtete, dessen Architektur unverkennbar die seine ist, und dass *Scamozzi*'s Plan sich erst auf diesen Vorbedingungen aufbaute. Dies Parterre (Fig. 95) mit mächtig weiten Achsen ist durchweg rusticirt und wird an den Ecken von mehrfach verkröpften jonischen Pilastern eingefast.

Von besonderem Interesse sind die Prachtfenster. Die mächtig hohen Sohlbänke werden von schweren Konsolen getragen. Die Verhältnisse der Lichtöffnung erscheinen absichtlich gedrückt. Ueber diesen ein kräf-

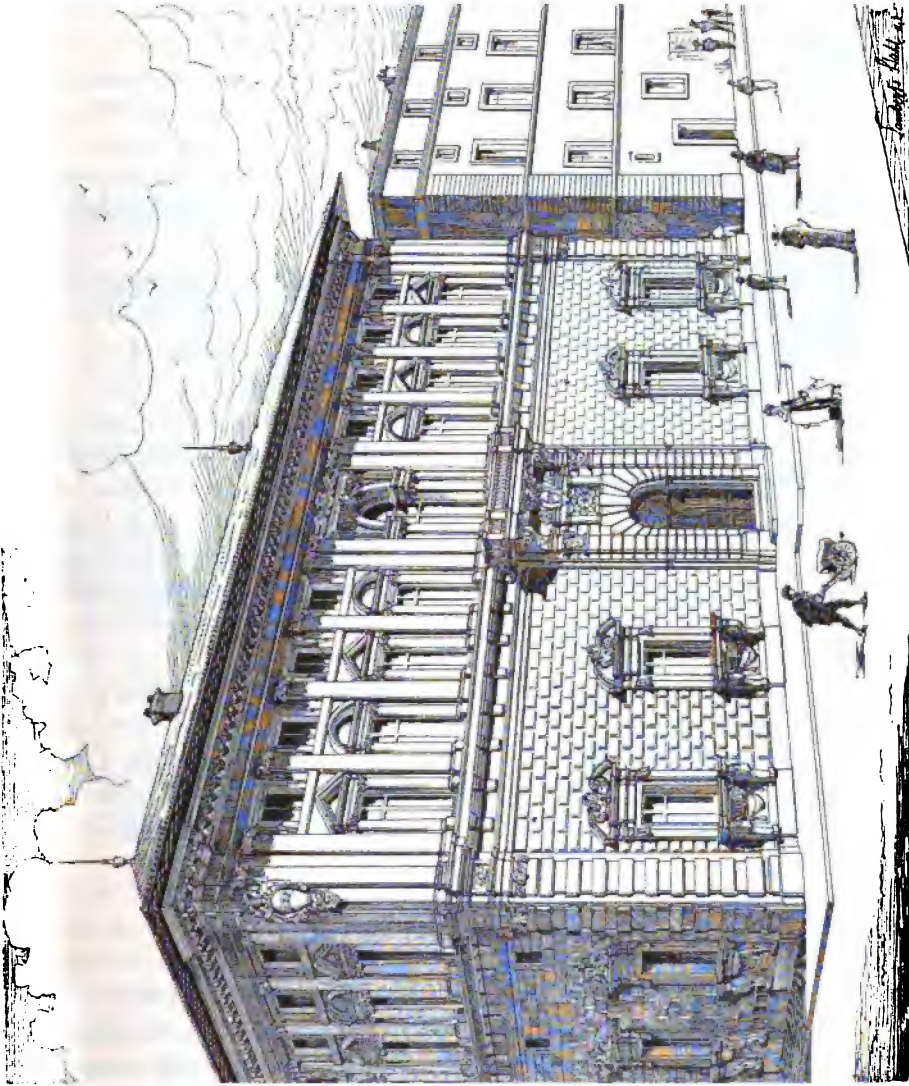


Fig. 95. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Façade gegen Borgo degli Albizzi

tiges Gebälk und eine Verdachung, deren Profil sich meines Wissens zum ersten Mal in der italienischen Architektur vollständig zu einer nach vorwärts geneigten Schnecke aufrollt, scheinbar herabgezogen durch einen geflügelten Löwenkopf. Das Portal gegen Via del Proconfolo

ist neuer, das gegen Borgo degli Albizzi dagegen, welches bei der enormen Höhe des Erdgeschosses nicht recht zu ungekünstelter Entwicklung kommen kann, im Detail höchst bezeichnend für Buontalenti, denn hier sind die Kapitäle der gequadrerten Pilafter schon ganz neuer Erfindung, scheinbar aus einer herabhängenden, zur Maske sich zusammenziehenden Haut gebildet. (Fig. 96 und 97.)

Eine ganze Flucht von Häusern in der Via Maggio, namentlich an der Südseite, darunter das des Meisters selbst, ferner jenes für Bianca Capella (1566), die Geliebte des Herzogs Francesco von Medici, für die er ja auch die Villa Pratolino gebaut hatte, sowie Casa Riccardo sind entweder von Buontalenti gebaut, oder erinnern doch auf das lebhafteste an ihn. Ebenso der stattliche Palaß Fondaccio di S. Spirito No. 36 mit schönem Hauptgesims, bei nur drei Fenster Front, doch reich bewegter Architektur. Bedeutender noch ist der Bau gegenüber Palazzo Rinuccini mit großem Sparrengesims, starker Rustika an den Ecken und um die Thüren und Fenster, sowie der zarter detaillirte Palazzo Borghese, Via Ghibellina 103, welcher zeigt, wie sehr man dem Parterre hervorragende Bedeutung zu geben liebte, da dieses nur zwei Prunkfenster zu Seiten der Thüre, während das Obergeschoß 5 Achsen hat, vielleicht eine erst von Scamozzi's Plan zum Palazzo Nonfinito entlehnte Idee. Ferner gehören hierher der zwischen Palazzo Pazzi und Nonfinito gelegene, in strengen, einfachen Formen gehaltene Palaß und weitere, die sonst üblichen Quaderungen entbehrende Gebäude Via Pietra Piana 32 und Via dell' Anguillara 17; der höchst ansehnliche Palazzo Incontri, mit ruhiger vornehmer Façade, und der wirkungsvolle Palazzo Guadagni-Riccardi, ein mit besonderem Verstandniß für das Abwägen kräftiger und zarter Glieder komponirter, um seiner Detaildurchbildung willen interessanter Bau, der nach den in den Uffizien erhaltenen Zeichnungen wohl zweifellos dem Buontalenti angehört.

Gleich glückliche Anlagen schuf unser Meister in Pisa. So den stattlichen Palazzo ducale, jetzt Provinciale (1603), an Piazza dei Cavalieri, einen zweigeschoßigen Bau mit reichem, aus einem Säulenportal und wappengeschmückten Fenstern bestehenden Mittelmotiv, je zwei Achsen zur Seite desselben, einfach gefunder Architektur, namentlich schönem, im Fries durch eine dekorative Inschrift verzierten Hauptgesims. Im Innern ist der Sitzungsaal mit seinen riesigen, aber rohen Fresken, die den Raum durch die Größe ihrer architektonischen und figuralen Motive verkleinern, namentlich aber wegen der in schiefwinkligem Raum schön disponirten Holzdecke zu beachten. Die große, nüchterne Façade des Palazzo Arcivescovile, sowie der Umbau

des Hofes dürfte gleichfalls in diese Zeit (um 1605) und unter Buontalenti's Einfluß fallen, wie denn Pisa voll ist von Bauten dieses Genres, die ihm in feinen meisten Theilen den künstlerischen Charakter geben. Aus der Menge seien nur einzelne genannt: so das hübsche Haus Via S. Maria No. 9 (1597), ein fein gegliedertes, reich gruppirtes und im Detail pikantes Werk, ferner der wuchtige Palazzo Lanfreducci, jetzt Opezzinghi, nach seiner Inschrift *Alla giornata* genannt, der einem Architekten *Cosimo Paglioni* zugeschrieben wird, ein schon etwas

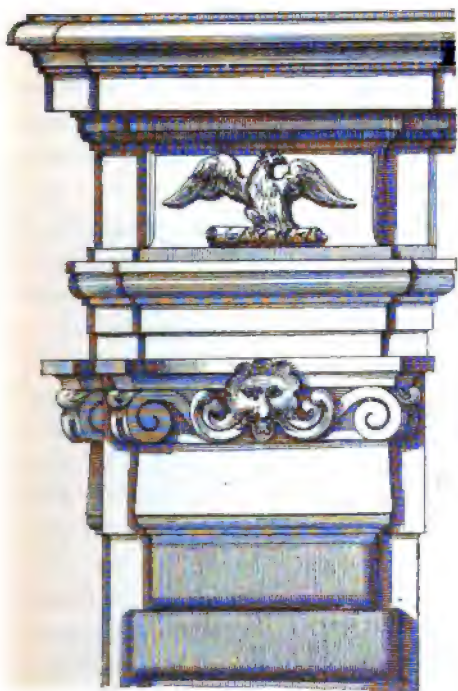


Fig. 96. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz.
Eckpilaster-Kapital.

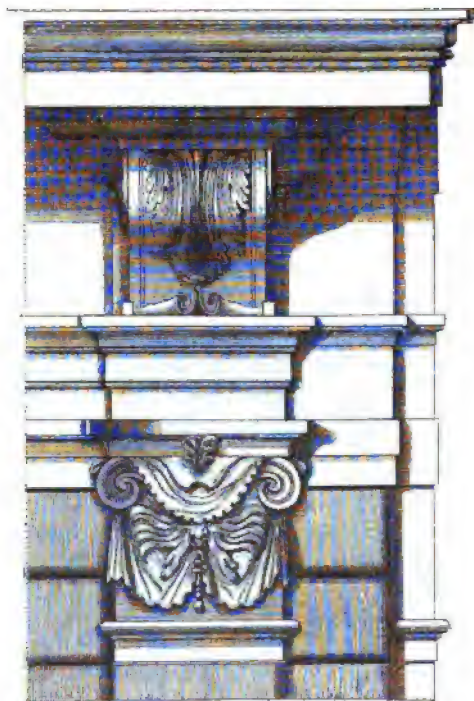


Fig. 97. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz
Gebälk am Portal.

koketter, namentlich in der Verwendung der Rustika als Belebung für alle Pilaster, vorzugsweise jener halben an den Seiten der Fenstergewände, schon spielerisch detaillirtes Werk von den Lungarno wohlthuend beherrschenden Dimensionen, ausgezeichnet durch die fettliche Pracht feiner Marmorglieder; ferner der Palazzo Salviati (1596) in gefunder, mehr hausartiger Architektur, dafür aber mit um so stattlicherer Halle gegen den Hof, der benachbarte Palazzo Borghese und andre mehr, wie auch das mächtige Barockportal an der Scuola Bartolo (1595) und das Archiv an der Via degli Uffizi mit rusti-

cirten, gekuppelten Pilastrern toskanischer Ordnung, schließlich wohl auch die gut disponierte Markthalle an Piazza del Ponte.

Wenn auch sicher kein Werk Michelangelo's, wie meistens angegeben wird, sondern etwa von einem der in Lucca thätigen Schüler Buontalenti's dürfte der Palazzo Lanfranchi, jetzt Toscanelli fein, eine stolze marmorprchtige Façade von drei hohen Geschoffen mit einfachen Gurten über dem Erdgeschoß und schönem, aufs reichste durchgebildeten Hauptgesims.

Direkt und wohl mit Recht werden dem Buontalenti einige Bauten in Pistoja zugeschrieben. Zuvörderst der Palazzo Sozzifanti, jetzt del Comune und der unfertige Palazzo Baldi am Corso Vittorio Emanuele, letzterer ein kräftiges Werk mit großem Vestibül gegen den Hof, welches durch die hübschen Sitze und Treppen in den Fensternischen als ein Wohnraum charakterisirt ist. Unmittelbar an den letzteren schließt sich der Palazzo Ganucci Cancellieri, eines der kräftigsten Werke in völliger Rusticirung aller Bautheile, namentlich mit schön durchgebildetem Erdgeschoß; der etwas flauer detaillirte, friesartige, nach oben abschließende Mezzanin wird von einem mächtigen Sparrengesims überschattet.

Die Mehrzahl dieser Paläste tragen ein für Toskana charakteristisches Gepräge. Nicht mehr sind es trotzige, festungsartige Herrensitze, wie sie in der Zeit der Frührenaissance errichtet wurden. Vielmehr schließen sie sich meist willig der Straßenflucht an, erheben sich zwischen bürgerlichen Bauten, vor denen sie sich nur in ihren Dimensionen und ihrem reicheren Schmuck auszeichnen. Die modern monarchische Regierung der Landesfürsten brachte mithin die Einordnung der Großen in die Reihen der Bürger auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Pläne zu Wege. Der Wohnhauscharakter bildete sich hier zuerst in glänzenderer Weise aus, seit der Bau von gleich den römischen vornehm isolirten Palästen sich in Toskana nicht mehr als der Stellung der Bauherren gemäß erwies. Dass aber auch dem eingebauten Hause eine so stattliche, ruhig vornehme Haltung gewahrt wurde, ist im Wesentlichen das Verdienst der Schule Buontalenti's, ihres sicheren Ernstes und ihrer Empfindung für stattliche Verhältnisse, für wirkungsvolle Konzentration des dekorativen Schmuckes, mit dem sie um so sparsamer umzugehen sich erlauben konnte, je mehr es ihr gelang, die gewählten Zierformen in den Mittelpunkt des Interesses hinein zu rücken.

Aehnlich gestaltete sich auch der toskanische Villenbau, dessen Grundformen Buontalenti mit feinem landschaftlichen Gefühl zeitgemäß fortbildete.

An den Jugendbau der Villa Pratolino reihten sich noch einige

verwandte Aufgaben. Die Villa d' Artimino, Villa di Castello und della Petraja, welche alle von wesentlich anderem Grundcharakter als die römischen und genuesischen sind. Bei ihnen überwiegt das Landschaftlich-malerische vollständig. Die Architektur ist höchst einfach. So besteht die am Rand einer Terrasse gelegene Petraja (Fig. 98) aus einem ungegliederten, zweigeschoßigen Rechteck, von dem die Fenster durch die bescheidensten Gewände, die Thüren durch die landesüblichen Quaderungen, die Ecken durch leichte Ortsteine hervorgehoben sind, während das Hauptgesims aus mächtig vorgekragten

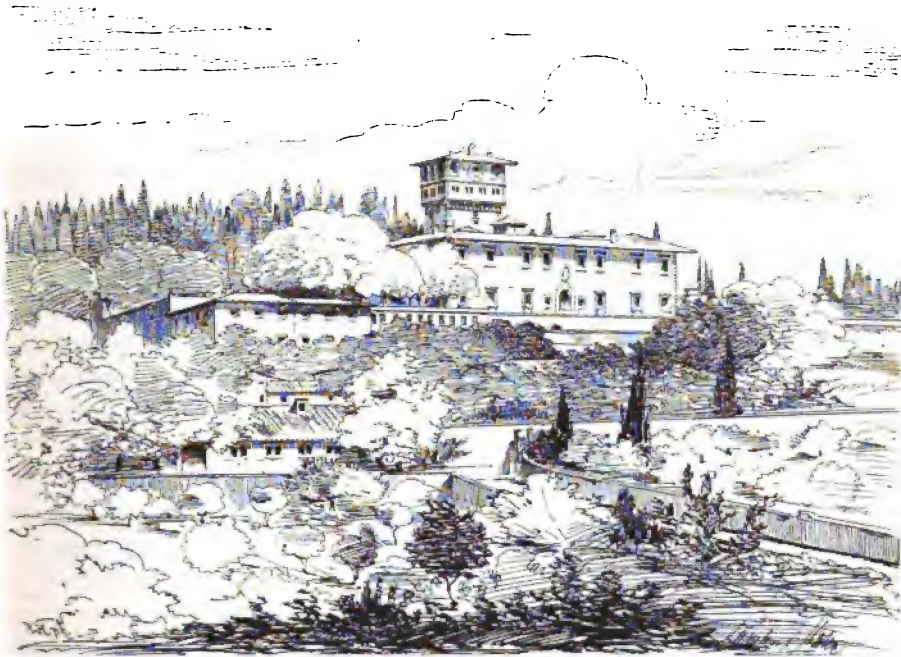


Fig. 98. Villa della Petraja bei Florenz.

Sparren gebildet ist. Ein Thurm, sichtlich dem unvergleichlichen Vorbild des Palazzo vecchio nachgebildet, überragt die einfache Anlage mit kräftigen, gedrunzenen Massen. An der Villa di Castello fehlt auch dieser, sind dagegen die Erdgeschoßfenster etwas reicher ausgebildet. Der Reiz beider Bauten liegt in der ungezwungenen, ächt ländlichen Einfachheit, mit der bei ihnen die Form dem Bedürfnisse selbst auf Kosten der Symmetrie untergeordnet ist, daher in einer für Italien seltenen Wohnlichkeit. Auch die Gartenanlagen, obgleich in denselben das mit Statuen und Brunnenwerken geschmückte, in architektonische Linien getheilte Blumenparterre nicht fehlt, unterscheiden sich durch bequeme Unge-

zwungenheit, malerische Ausbildung der Baumgruppen und ländlichen Charakter von den römischen Anlagen. Daß diese Form jedoch auch in Florenz nur für die Villeggiatur, nicht aber für die städtischen Casinen als berechtigt galt, beweist die von *Tribolo* (1550) und *Ammannati* begonnene und in der Hauptsache von Buontalenti geleitete Anlage des Giardino di Boboli. Zwar die Grotte am Eingange ist von rein male- rischen Tendenzen: ein mächtiger Bogen, in dessen schweren, fast un- gegliederten Pfeilern Statuennischen angebracht wurden; das aus ein- facher Platte bestehende Kämpfergesims ist als Verbindung zwischen beiden durchgeführt und wird von einer zierlichen toskanischen Säulen- stellung getragen. Die Archivolte, das Gesims und der Giebel sind aus Tropfsteinen gebildet, die Wandflächen oberhalb des Kämpfers mit Muscheln bedeckt, welche in Muster geordnet, plastische Kartuschen, Gehänge etc. bilden, ja sogar über die in der Achse sitzenden Relief- Frauengestalten sich theilweise hinziehen. Das in der Achse des Palazzo Pitti mit Hilfe der Bildhauer *F. Susini* und *Francesco Ferrucci*, genannt *del Tadda* († 1585), errichtete Amphitheater dagegen ist großartig und geistvoll als Fortsetzung des architektonischen Palaßt-Gedankens behandelt, indem es die hinter dem Palaßt gelegenen Hügel diesem künstlerisch unterordnet: ein schräg ansteigender Zuschauerraum, den ein aus doppelter Balustradenreihe, kräftig aufsteigenden Sitzen und frei vor den verchnittenen Hecken sich erhebenden Statuennischen gebildetes Hufeisen einschließt, legt sich an die Hofflügel des Pitti. Die Scene desselben ist durch eine prächtige, auf der den Hof ab- schließenden Terrasse sich erhebenden Fontaine und der Hintergrund durch die derben Massen von Ammannati's Architektur dargestellt.

Noch ein zweiter, höher gelegener, in fünf Seiten des Achteckes geformter und die inmitten eines Schwanenteiches sich erhebende Statue des Neptun von *Stoldo Lorenzi* (1565) umschließender Terrainabsatz führt zu der abermals mit Statuen geschmückten, ausichtsreichen Höhe. Die Umgebung von tiefgefärbten Eichen und Cypressen führt das Weiß des Marmors an den geschilderten architektonischen und plastischen Einzel- heiten zur schmuckesten Erscheinung. Die tiefer gelegenen Garten- theile, welche sich um einen See gruppieren, betonen etwas mehr den Charakter des Ländlichen, wenngleich auch hier Plastik und Architektur so reich vertreten sind, daß sie dem Garten den Stempel künstlerischer Komposition geben. Hier war es *Giovanni da Bologna*, der in seiner Statue des Ocean (1618) den Kern der Anlage schuf.

Leider vermag ich über das, was das 17. und 18. Jahrhundert sonst noch an Villen in Toskana schuf, wenig zu berichten. Auf jeder Eisen- bahnfahrt zu den Thoren von Florenz hinaus begegnet man interessan-

ten, theilweise weiträumigen Anlagen von Interesse. Die mehr architektonische Auffassung scheint auch hier bald zum Siege in der Gartenbaukunst gelangt zu sein.

Buontalenti's Kirchenbauten sind von minderem Belang. Der wichtigste ist die Façade von St. Trinità (1570) in Florenz (Fig. 99). Der Aufriß ist streng und schlicht. Eine vorherrschende untere Ordnung von vier Pilastrern mit der Komposita nachgebildeten, aus Engelsköpfen, Kranz-

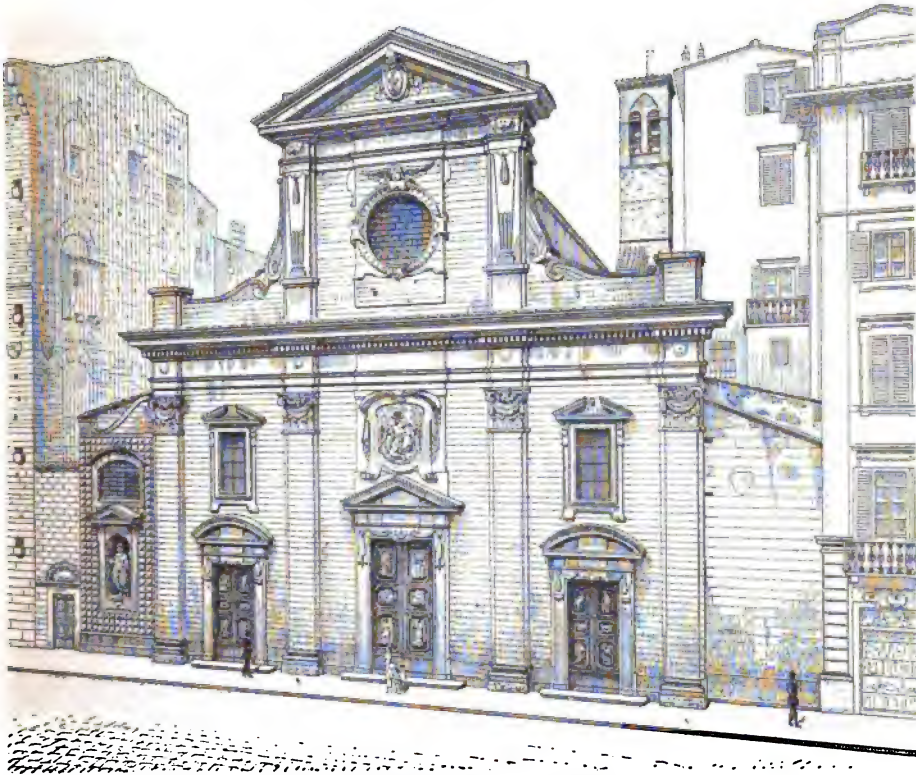


Fig. 99. St. Trinità zu Florenz. Façade.

gewinden und Blattreihen gebildeten Kapitäl und verkröpftem Gefims; in den Mauerflächen die drei einfach gezeichneten Thüren; über den seitlichen, kleineren je ein Fenster, über der mittleren ein Relief in charakteristisch gezeichneter Umrahmung. Das bescheidene Obergeschoß, welches genau den Forderungen des Kirchenquerschnittes entspricht und durch originelle Anläufe seitlich gestützt wird, hat ein rundes Oberlichtfenster, zwei hermenartige Pilastrer zur Seite und einen schlichten Giebel. Die Kapellen des Langhauses sind in der Façade rechts ganz vernachlässigt, links durch eine mit kleinen Diamantquadern be-

deckte, von einem Fenster und einer Statuennische durchbrochene Wand ohne inneren Zusammenhang mit der Façade gekennzeichnet. Neben dieser im Detail zwar von der Antike mit Absichtlichkeit abweichenden, doch im Entwurf strengen Architektur überrascht die Sucht nach Originalität, die sich im Innern der Kirche geltend macht. So ist die Altarbrüstung und die dazu gehörige Treppe ein Schmuckstück völlig naturalistischer Richtung. Die Stufen erscheinen als Falten eines schweren Teppichs und werden wie solche zusammengefaßt, umgebogen etc. Die Formen sind überfüllig. Die Skizzen zu dieser Façade, sowie solche zu Anlagen, bei denen das Hauptgewicht auf das obere Geschoß gelegt ist, in der Handzeichnungssammlung der Uffizien ihrer Fortentwicklung nach zu verfolgen, ist ein Studium von besonderem Interesse für die Würdigung Buontalenti's, da sich hierdurch erweist, wie sauer es sich der Meister um seine Kunst werden ließ, wie ernst er bestrebt war, den feinem Empfinden nach richtigen Ausdruck für seine Aufgaben zu schaffen und namentlich, wie er bei hohem Eifer für das Einzelne doch um einfach klare Komposition sich bemühte.

Diese freilich war nicht möglich bei seinem ebendort aufbewahrten Entwurf zur Façade von S. Lorenzo, bei dem er, an die bestehende unfertige Wand gebunden, sich mit dieser abfinden mußte und so in die Vielgestaltigkeit etwa von Aleffi's Kirchen verfiel. Einzelne hervorragend barocke Details seien erwähnt. Ueber dem schlichten Giebel des Obergeschoßes liegt ganz unbegründet ein zweites, von oben herab nur zur Hälfte reichendes Gebälk. Unter demselben springt je ein Profil hervor, das im Bogen nach den unteren Giebelecken sich zieht und über diese hinaus als Schnecke herabhängt. Die Profile werden sonach ornamental behandelt, werden zu Wachs in den Händen der bildenden Architekten; sie sind nicht wie in der gleichzeitigen römischen Architektur die Träger oder der Rahmen des Schmuckes, sondern ein wesentlicher Theil desselben. Dort verkröpft man sie wohl, verwendet sie in Kurvenform, bricht sie plötzlich ab, hier aber trennt man einzelne Theile derselben zu willkürlicher Bildung und gestaltet aus ihnen ein selbständiges dekoratives Glied.

Kleinere Umbauten in S. Spirito, St. Maria Maggiore (1615?) gehören Buontalenti noch an, ebenso der erste Entwurf der Capella dei Principi an S. Lorenzo, die 1605 von *Matteo Nigetti* doch unter dem Einfluß des dilettirenden Sohnes des Cosimo I., *Giovanni de' Medici*, errichtet wurde. Die Façade der Kirche de' Cavalieri (1597) zu Pisa endlich wird theils ihm, theils wieder dem Giovanni de' Medici zugeschrieben, ein ziemlich zerrissenes und geziertes Werk, an welchem namentlich die ganz zwecklos den Ecken des Erdgeschoßes angefügten,

freistehenden Säulen, aber auch der mangelnde Zusammenhang der einzelnen Vertikaltheile auffällt, der eine dreitheilige Kirche erwarten läßt, während doch dieselbe eine weite Halle bildet. Schön ist auch hier das architektonische Detail, neben welchem der plattische Schmuck störend abfällt.

Das Spital St. Maria nuova (1574) in Florenz endlich, welches die dem 14. Jahrhundert entstammende Kirche S. Egidio umschließt, ist in der Hauptfäche Buontalenti's Werk. Die Façade ist gebildet durch eine Loggia mit korinthischen Pilastern im Erdgeschoß, mit zwei seitlich vorragenden, einen hofartigen Platz umfassenden Flügeln, darüber durch

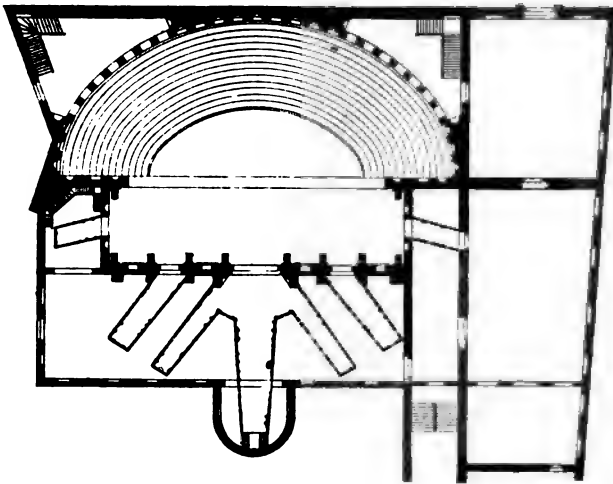


Fig. 100. Teatro Olimpico zu Vicenza, Grundriss.

eine Volletage mit eigenthümlichen jonischen Pilastern und Fenstern mit wechselnden in einzelnen Theilen denjenigen des Palazzo Mannelli ähnlichen Verdachungen, einem schönen Konsolenhauptgesims, und als Neuerung, anderen florentiner Loggien gegenüber, kräftiger Vertikaltheilung durch Verkröpfung der Gesimse, Ausbildung mehrerer Neben- und eines Haupt-Achsmotives, letzteres mit einer einen Balkon tragenden Säulenstellung. Ein Blick in das Spital selbst, eine große im Kreuz angelegte, mächtig hohe, von offenem Sparrenwerk und in der Vierung durch Kassetten überdeckte Halle belehrt, in wie großem Sinn und in welch' praktischer Vornehmheit das Florenz jener Zeit seine Nutzbauten anzulegen wußte.

Ein wesentlicher Theil der Bedeutung Buontalenti's liegt in seinem erfolgreichen Wirken für die Ausstattung des Theaters, welches durch ihn eine wesentliche Umgestaltung erfuhr und dem heutigen um einen bedeutenden Schritt näher gebracht wurde. *Palladio's* berühmtes, von *Scamozzi* vollendetes Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 100) hatte bisher unbedingt als Vorbild gedient. Hier handelte es sich noch um eine doch nur theilweise verstandene Nachbildung der antiken Schaubühne. Dieser entlehnte der große Meister den hier im halben Oval ansteigenden Zuschauerraum, der nach oben zu durch eine der Grundform der 13 Stufen entsprechende Säulenreihe frei und anmuthig abgeschlossen ist. Nur in der Achse, wo die Kreislinie diejenige des rechteckigen Saales, in welchen das Theater eingestellt ist, schneidet, sowie an den Enden des Halbkreises sind Nischen zwischen den Säulen angebracht. In den Zwickeln befinden sich die Treppen. Ein breites Orchester trennt die Arena von dem Proscenium. Dieses ist zu einer glänzenden Architektur wohl durch Scamozzi ausgebildet (Fig. 101). Das Hauptmotiv ist ein mächtiger Triumphbogen, dessen Archivolte das Gefims der unteren, aus verkröpften korinthischen Säulen gebildeten Ordnung als Kämpfer benützt; zwei kleinere Thore befinden sich zur Seite. Durch diese Oeffnungen schaut man in die tiefen Straßen einer idealen Stadt, die mit höchstem Geschick in Reliefperspektive hergestellt ist. Noch ist die gemalte Koulisse nicht erfunden. An ihre Stelle treten Holzbauten, die nach hinten immer kleiner und immer flacher, schließlich zu einer höchst beleustigenden Puppenwelt werden und in gemalte Hintergründe enden. Die Täuschung ist schon bei dem schönen Tageslicht eine vollständige. Auch sind Vorkehrungen für Lampenbeleuchtung getroffen. Die hunderterlei wechselnden Gestaltungen, Statuen und Giebel, Wohnhäuser und stolze Paläste, der farbige Reiz, die überraschenden Durchblicke durch jedes der Hauptthore sind von einer naiven Anmuth, die auf Jahrhunderte, selbst auf Zeiten, deren Technik unendlich fortgeschritten war, tiefen Eindruck machte. Selbstverständlich sind diese kleinen Straßen nicht zum Aufenthalt für Schauspieler berechnet, denn solche würden neben den Zwerghäuschen als Riesen erscheinen. Sie könnten höchstens mit Marionetten belebt gewesen sein, wenn nicht ganz selbstverständlich gewesen wäre, daß das eigentliche Drama sich vor dem Portal, in dem Orchester selbst abgespielt habe, einem Raum, zu dem von allen Seiten der Zugang von der Bühne frei ist. Hier traten Schauspieler und Zuschauer in unmittelbare Berührung zu einander, keine Grenze trennt das Parterre von der Bühne. Ueber dem ganzen Theater zieht sich eine Decke hin, auf die ein Velarium wenigstens gemalt ist. Die Fiktion, daß man, gleich wie im antiken Theater, im Freien sitze, ist aufrecht zu erhalten versucht.

Auch *Scamozzi's* Ansichten über den Theaterbau, die wir am besten aus einem im Museum zu Vicenza erhaltenen Plan kennen lernen, waren noch jenen *Palladio's* ähnlich. Er verlegt sein Werk in einen lang gestreckten Saal und theilt diesen durch ein Proscenium. Im vorderen Theil ist von Wand zu Wand ein Kreis von Säulen gezogen. Vor diesen sind die steilen Stufen der Arena so angebracht, daß ein großer Parterrerraum entsteht, zu welchem zwei seitliche Thore führen. Die Bühne ist hier schon erhöht und in Reliefperspektive ein Platz

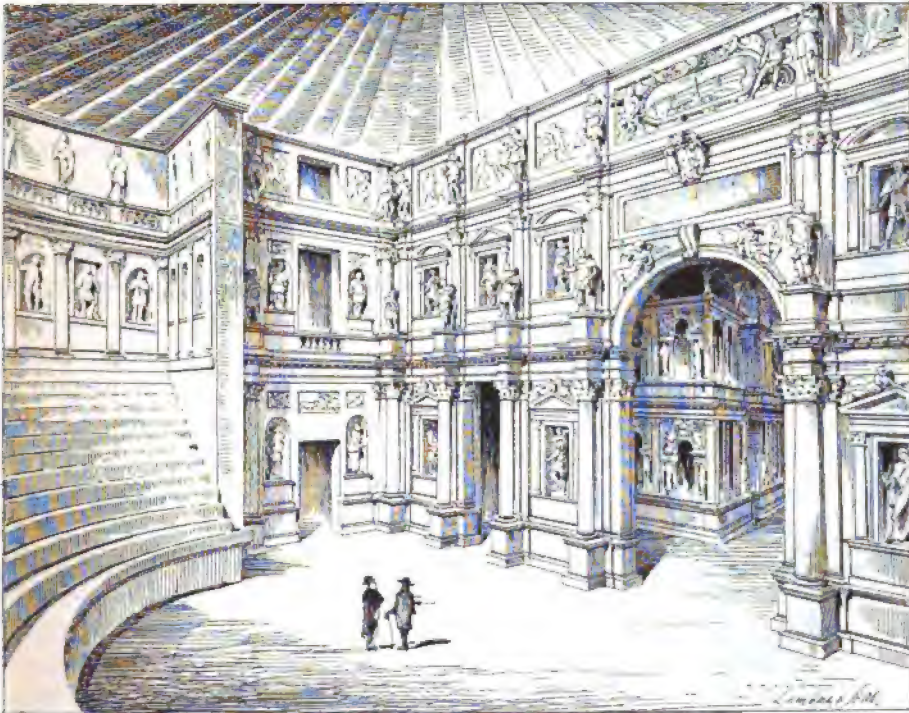


Fig. 101. Teatro Olimpico zu Vicenza. Bühnenansicht.

gebildet, in welchen von jeder Seite vier Straßen einmünden. Es ist bezeichnend, daß auch hier in der Scenerie eine symmetrische Anlage absolut vermieden und malerische Unregelmäßigkeiten gesucht wurden.

Einen weiteren Fortschritt bildet das Teatro Farnese in Parma (1618), welches der schon erwähnte *Giambattista Aleotti* entwarf und *Enzo Bentivoglio* (aus Ferrara, † 1639) vollendete (Fig. 102). Die Grundform des mit einem mächtigen offenen Sparrenwerk überdeckten, im ersten Geschoß des Schlosses befindlichen Saales ist abermals ein schlichtes Oblong. Die Ecken, in welche die Treppen angeordnet

sind, schneidet ein Halbkreis ab, der über den steil ansteigenden Arenastufen aus zwei Gefchoßen gebildet wird. Die Architektur derselben ist unmittelbar von Palladio's Vicentiner Basilika entlehnt, obgleich nur in Holz und Malerei hergestellt, und z. Z. in gänzlichem Verfall, doch von glänzend reicher Wirkung. Diese Arkaden ziehen sich aber auch, begleitet von den Arenastufen, je eine Strecke längs

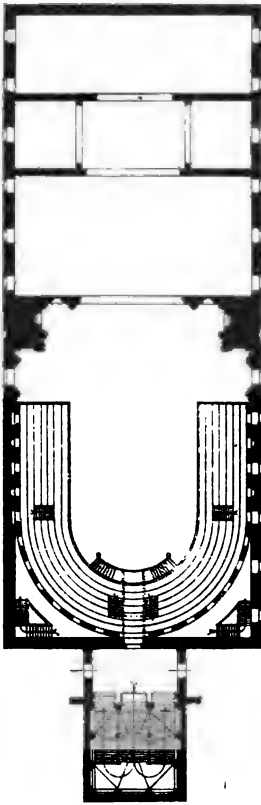


Fig. 102. Teatro Farnese zu Parma.
Grundriss.

den Wänden hin, so daß das Parterre eine Hufeisenform erhält. Den Zugang zu letzterem vermittelt außer zwei seitlichen Portalen ein solches in der Achse, der, die Stufen unterbrechend, Veranlassung zu einer malerischen Treppenanlage und zu einem besonders ausgezeichneten Sitze giebt. Das Proscenium erhebt sich wieder als ein besonderer Bau mit reicher, vollplastischer Architektur. Nur in den Wandungen gegen die Scene tritt die Reliefperspektive in schmalen Streifen auf, Säulen und Statuen erscheinen in Malerei auf vorgekröpften ausgeschnittenen Brettern. Die etwa 1,80 m über das Parterre herausgehobene stark aufsteigende Bühne selbst ist leer, scheint von jeher für malerische Koulisenausstattung berechnet gewesen zu sein, ein Raum von mächtiger Ausdehnung, mit Tagesbeleuchtung. Hierin und in der weitaus gesteigerten Benutzbarkeit für eine Volksmenge, die in dem großen Parterre, auf den Stufen der Arena in drei Rängen unter und über den Arkaden Platz fand, zeigen sich die Vervollkommnungen.

Wie etwa die Hintergründe auf solcher Bühne behandelt wurden, ist aus *Serlio's* Werken zu entnehmen, der eine Ansicht der Scene für die Tragödie und Komödie giebt; zwei Marktplätze, dieser ganz malerisch mit Läden, ruinenhaften, theilweise gothischen, vielfach geflickten

Baulichkeiten, jener mit strenger geschaffener Architektur, aber wieder nicht nach einem Plane, sondern als eine zufällige Zusammenreihung von Monumentalwerken gebildet.

Buontalenti baute ein Theater in Florenz, hinter den Uffizien, gegen die Piazza del Grano zu, von bedeutenden Dimensionen, 20,4 zu 56,3 Meter weit und 14 Meter hoch mit 1,3 Meter Gefäll des Parterres, einer Neuerung den älteren Bauten gegenüber, aber nament-

lich mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und studirt wurde. Hier wurden die berühmtesten Stücke der Zeit aufgeführt. So der „Amico fido“ von Gio. de' Bardi, „La Pellegrina“ von Girolamo Bargagli gelegentlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I. mit Christine von Lothringen, „La Zingana“ und auch die berühmte „Aminta“ des Torquato Tasso und zwar mit einem Glanz und einer Verfeinerung des Maschinellen, welche die Zeit in höchstes Erstaunen und den großen Dichter selbst zu überchwänglichen Lobpreisungen des Architekten veranlaßten.¹⁾

Die eingehenden Beschreibungen der Dekorationen, welche Baldinucci giebt, seien demjenigen, welcher die Geschichte der Theater-einrichtung eingehender untersuchen will, zur Durchsicht empfohlen.

Die Nachfolger Buontalenti's in der Leitung des Scenariums des Florentiner Theaters waren seine Schüler *Giulio Parigi* und namentlich *Agostino Migliori*. Die Thätigkeit des ersten lernen wir aus den Schilderungen des deutschen Architekten *Joseph Furtttenbach*²⁾ kennen, der das von Parigi zur Osterzeit aufgebaute castrum doloris eingehend schildert. Es handelte sich hierbei um eine Darstellung des Grabes Christi, eine in einem finsternen Saale hergestellte „zierliche, heroische und schöne Perspectiva“, die künstlich erleuchtet den Hintergrund zu feierlichen Umgängen bildete. Der Großherzog betheiligte sich persönlich an den prunkenden Aufzügen, welche in Verbindung mit jenem Dekorativwerk in künstlerischer Schaustellung der religiösen Andacht dienen sollten, indem er zugleich als Handelnder und Zuschauer in einer Form mitwirkte, als deren profane Nachbildung unsere Künstler-Kostümfeste betrachtet werden können. Furtttenbach giebt uns aber auch Pläne von italienischen Theatern jener Zeit, welche einen wesentlichen Fortschritt bekunden. Zunächst ist der Bau von Koulissen durchgeführt. Als solche gelten dreiseitige, in dieser Form wieder auf antike Anregungen zurückzuführende Cylinder, die mit einer Kante dem Proscenium zugewendet sind. Sie werden mithin noch immer in einer Art Reliefperspektive gemalt. Der Zuschauerraum nähert sich der modernen Gestaltung und ist gebildet aus einem ovalen Parterre, zu dessen Seiten rechtwinklige Logen sich aufbauen. In den vorderen Ecken befinden sich die Treppen, die zum ersten Stock führen. Dieser zieht sich sonderbarer Weise auch über der mithin sehr niedrigen Bühne hin.³⁾

¹⁾ Vgl. Baldinucci a. a. O. ps. 47.

²⁾ *Newes Itinerarium Italiae*.

³⁾ Vgl. J. Furtttenbach, *Architectura civilis* Pg. 22 und 23.



• III. KAPITEL.

DIE SCHULE BUONTALENTI'S. CIGOLI.



ie selbstbewußte vorwärts strebende Richtung, die namentlich in einer glänzenden gesellschaftlichen Stellung sich äußernden Erfolge Buontalenti's, der Ruhm von Florenz als Kunststadt und der Medici, als hervorragend fachverständiger Mäcene machten es begreiflich, daß sich um den Florentiner Meister eine Reihe aufstrebender Kräfte sammelte. Aber derselbe bewährte sich auch als ein Lehrer von Beruf und Neigung. Er errichtete in seinem Hause an der Ecke der Via Maggio und des Lungarno, an dessen auffallend barocker Gestalt man sieht, wohin die Neigungen des Meisters bei völliger Freiheit des Schaffens führten, eine Architekturschule, die nicht nur von Fürsten und großen Herrn aus Italien und weiterer Ferne besucht wurde, sondern aus der auch eine große Anzahl hervorragender Künstler sich entwickelte. Diesen gab er nicht nur die Grundzüge des selbst Erlernten, sondern übertrug er vor Allem die Lust, für eigene Gedanken auch selbständigen formalen Ausdruck zu suchen. So wurde jenes Haus geradezu zu einer Geburtsstätte der Barockarchitektur, denn von hier geht jene, die Folgezeit beherrschende, gegnerische Stellung wider die

antike Regel der Vitruvianer aus. Durchtränkt vom Geist Michelangelo's, wollte Buontalenti die Fesseln der die Spätrenaissance beherrschenden Anschauungen durchbrechen und erfüllte daher seine Schüler mit dem kühnen Gedanken, von dem großen Beispiel Alt-Roms zu einer neuen, bewußt modernen Kunstentfaltung vorzudringen.

Dieser Geist mächtigen Selbstvertrauens, den Ammannati und Vafari vorbereitet hatten, war nicht Alleingut des einen Mannes. Die Mehrzahl der Künstler von Florenz war mit ihrem Führer in demselben einig: so *Giovanni Antonio Dosio* (geb. 1533 zu Florenz), welcher den vornehmen Palazzo Arcivescovale (1573) in Florenz an Hof und Façade ernst und in würdiger Einfachheit prächtig ausbildete und sich in den Gliederungen streng an die von Ammannati eingeschlagenen Wege hielt, während er in seinem bedeutenden älteren Werke, dem Palazzo Larderel (1550) noch völlig dem Baccio d' Agnolo und dem Rafael anhing. Die Kapellen Gaddi in St. Maria Novella und Niccolini in St. Croce beweisen jedoch, daß sein Anschluß an die neuere Richtung ein dauernder war.

Mehr Widerstandskraft scheint *Domenico di Baccio d' Agnolo*, der Sohn des obengenannten, besessen zu haben, dessen Palazzo Niccolini, jetzt Buturlin, wieder an Façade und Hof der älteren Schule angehört. In wie weit der Palazzo Torrigiani, eine reiche, zu zierliche Anlage, deren Entwurf dem älteren Baccio zugewiesen wird, durch moderne Erneuerung verändert ist, vermag ich nicht anzugeben. Von dem jüngeren ist schließlich der Palazzo Rosselli del Turco.

Unter den Schülern Buontalenti's nannten wir bereits den *Giulio Parigi* († 1590), der die Villa di Poggio Imperiale nach *Giuliano da Sangallo's* Plan vollendete, das Augustinerkloster zu Florenz und das Bernhardinerkloster vor Porta romana und die Misericordia (1580) erbaute, ohne diesen Werken ein hervorragendes, künstlerisches Gepräge geben zu können. Höher stehen seine Paläste: der Palazzo Marucelli, jetzt Fenci, von großer Architektur im Mittelbau, aber schwächlichen Flügeln, ein Werk von römischer Breite der Massenbehandlung und durchaus selbständiger Handhabung des Details an einem den Balkon tragenden Portal (Fig. 103); ferner Palazzo Scarlatti, an welchem die schon völlig barocken Verdachungen über den Fenstern des Mittelgeschosses auffallen. Minder beachtenswerth ist *Santi di Tito* (geb. zu Borgo S. Sepolcro 1538, † 1603), dessen erste Bauwerke Villen waren und zwar eine zu Peretola mit achteckiger Grundform, andere zu Casciano und zu Monte Oliveto. In Florenz baute er die Treppe im Palazzo Nonfinito und den Palazzo Dardinelli, eine durch Lifenenwerk, große Magerkeit des Details und schon ganz verflaute,

namentlich durch übermäßige Betonung der wagrechten Linien ungünstig sich auszeichnender Entwurf.

Ein jüngerer und bedeutenderer Künstler, ein Schüler des Dosio, doch von Buontalenti auf das Entschiedenste beeinflusst, ist *Giovanni Cuccini* (geb. 1562, † 1612), von dem die festlich ernste Loggia vor St. Annunziata (1601—1604), nach *Antonio da Sangallo's* Plan, mit feinem Verstandniß erneuert und vollendet wurde. Die schmuckreiche Ausstattung des Chores von S. Spirito und des Oratorio Pucci, wie ferner der Umbau der Kirche S. Michele Vis domini sind fein Werk; letztere ein einfaches lateinisches Kreuz mit breiterem Langhaus als die Vierung, mithin von einer Grundrißgestaltung, welche ergibt, daß das Gewölbe über dieser auf frei vor den Arkaden des Schiffes angeordneten Pfeilern ruhen muß.

Am Palazzo Nonfinito schuf er, wohl nach Buontalenti's Tod, das barocke Rundbogenthor gegen Via del Proconsolo, dessen Gewände aus breiten Rundstäben und Kehlen wie gothische Dienste profilirt sind. Soviel ich weiß, war er es, der zuerst diese später vielfach angewendete Umrahmungsart durch eine kräftigere, schattenwerfende, stark unter-schnittene Gliederung in die Architektur einführte.

Befah die ganze Baufchule von Florenz im hohen Grade einen plastischen Zug, so hat an dieser Eigenthümlichkeit gewiß Niemand einen größeren Antheil als der berühmte Bildhauer *Giovanni da Bologna* (*Jean de Boulogne*, geb. zu Douai 1524, † zu Florenz 1608), der sich selbst vielfach im Gebiet der Architektur versuchte, freilich ohne hierin bedeutende Erfolge zu erzielen. Denn die Innendekoration der Kirche von S. Marco (1580), namentlich der Kapelle S. Antonio in derselben, hält sich an die Schulformen, ebenso wie diejenige der 15. Capelle in S. Ambrogio und der Palazzo della Commenda Castiglione. Um so mehr aber ist seine Art, Architektur und Plastik zu verbinden, sind seine Entwürfe für Statuenpostamente, Brunnen etc. zu beachten, die ihm stets neue Gelegenheit gaben, seine Phantasie in der Verbindung ornamentaler und menschlicher Gestalten mit der strengen architektonischen Linie zu berühren.

Statt vieler Beispiele sei hier nur der prächtige Neptunbrunnen in Bologna (1563—1566) (Fig. 104) genannt, den zwar der Maler *Tommaso Laureti* entwarf, Giovanni Bologna aber völlig mit seinem Geist erfüllte. Das Detail ist ächt florentinisch. Die Grottesken der Antike erhalten hier plastisches Leben und individuellen Pulschlag. Jene vier Fischweiber an den Ecken des Brunnenpostaments, die auf Delphinen reitend mit kräftigem Handdruck Wasser aus den drallen Brüsten verspritzen, sind zu lebenskräftigen Wesen ausgebildet. Jene vier Becken

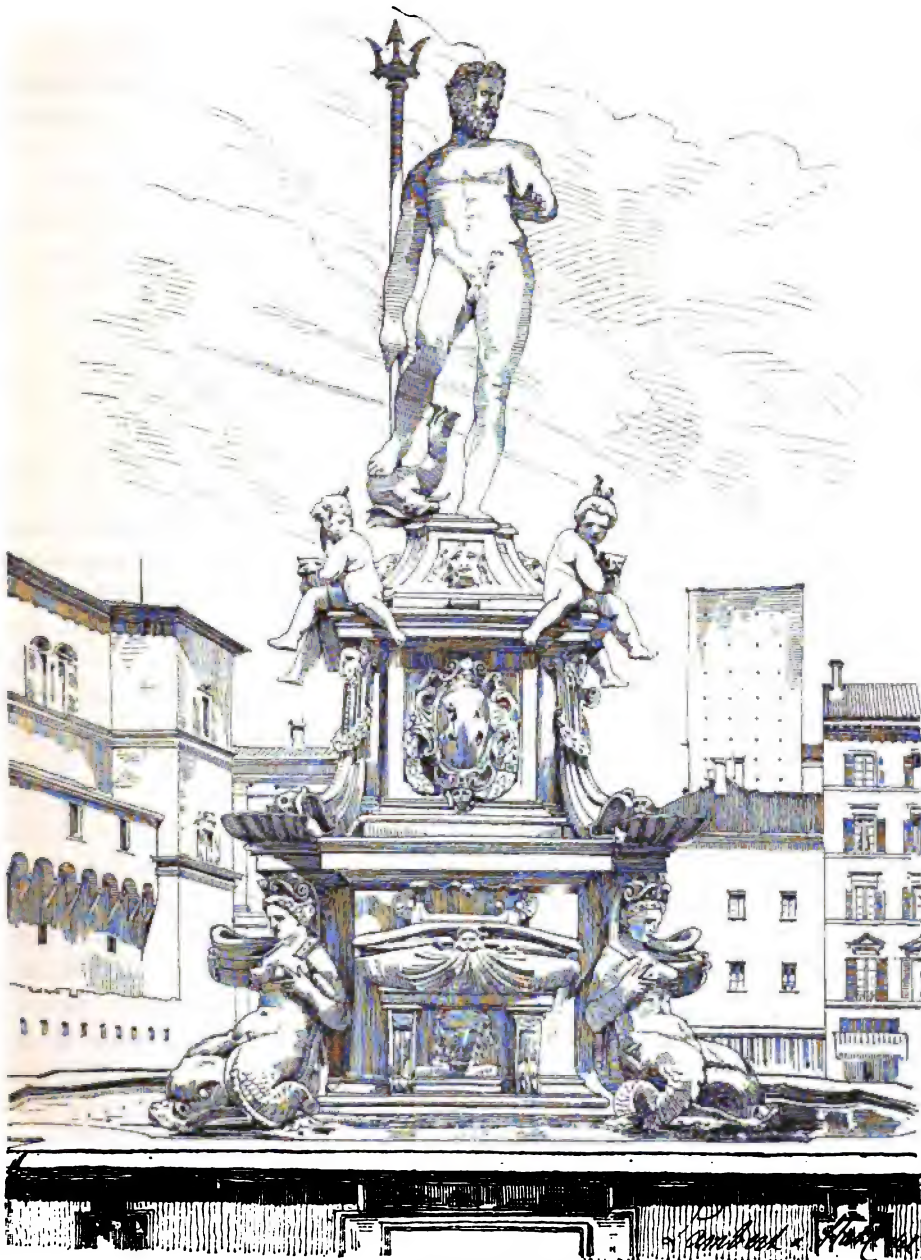


Fig. 104. Fonte del Nettuno zu Bologna.

zwischen denselben sind prächtig durchgeführt, von großen, reich bewegten Linien, dabei von einer außerordentlichen Schärfe im Detail.

Die Eckkonsolen am oberen Postamenttheil werden nicht mehr als Akanthusranken, sondern scheinbar aus einer unerklärten, vollsaftigen, biegsamen Masse gebildet. Ueberall ein Streben, von den abgenutzten antiken Formen zu neuen Ausdrucksmitteln zu gelangen, aus sich selbst heraus zu schaffen, Neues, Eindringlicheres zu leisten.

Diese Gedanken belebten die ganze Florentiner Bildhauerschule. Einige hervorragende Werke dieser Gattung von Skulpturen seien hier genannt.

Zunächst die beiden Amorettenbrunnen von *Pieratti* an der *Vasca dell' isoletto* in den Boboli-Gärten. Den Fuß des Brunnens bilden zwei Delphine, zwischen deren eng verschlungenen, aufsteigenden Leibern Tropfteingebilde vorquellen; die Becken erscheinen als zwei durch die Fülle des Wassers aufgebauchte Felle, die in sonderbare, das Wasser wieder speiende Köpfe enden. Das Bedeutendste dürften die beiden Brunnen vor St. Annunziata von *Pietro Tacca* (geb. zu Carrara 1577, † bei Florenz 1640) sein, die in ihrer völlig wunderlichen, kaum an Naturerscheinungen sich anlehnenden Gestalt nur durch den vollendeten Fluß der Linien wirken: über einem kurzen Strunk ruhen zwei muschelartige je in einem Drachenkopf endende Schalen, welche letzterer in schöner Linie das Wasser zurückspeit. Dasselbe thun zwei darüber sich aufbäumende, unfähig groteske Wesen mit aus allen Theilen des Thierreiches entlehnten, theilweise auch menschlichen Gliedern. Den den Schreibzügen verwandten Linien des Wasserlaufes mit den Augen zu folgen und Tacca's Können, an der Art sich diesem in seinen plastischen Formen anzuschließen, am Schwung der Gliederungen zu messen, ist für den künstlerisch Empfindenden ein besonderer Genuß.

Die eigenartige, straffe Form der Plastik äußert sich an den sehr beachtenswerthen Balkonträgern des Palazzo Fenzi, Werken des Bildhauers *Raffaello Curradi* (Fig. 103). Je zwischen großen Bockshörnern sitzt ein Satyr, der einen Weinschlauch auf dem Rücken tragend, mit diesem die vorgekröpften Architravstücke trägt. Das Ganze ist humorvoll fratsenhaft, aber von so entschieden meisterlicher Detailbehandlung, von so schneidiger Modellirung, daß die kleinen, unter der Last aufschreienden mageren Gestalten jederzeit, selbst in den Tagen des Klassicismus, sich Beifall errangen.

Während so die Bildhauer die Architektur mit Glück beeinflussten, versuchten auch die Maler ihre Anschauungen in derselben geltend zu machen. Der wunderliche Versuch, welchen *Federigo Zuccherò* (geb. zu S. Angelo in Vado 1543, † zu Ancona 1609) beim Bau seines Ateliers in der Via del Mandorlo (1579) machte, zeigt zunächst eine sehr bedenkliche Bahn. Ein schmaler Bau, Santi di Tito's Palazzo Dardinelli verwandt, auf dessen Flächen ganz willkürlich Reliefs, Boffen,

Backsteinflächen zusammengewürfelt find, so daß man vergeblich nach einem leitenden Gedanken bei dem tollen Gemenge fragt, wenn man nicht den des Ruinenhaften, aus alten Bauresten Zusammengeflückten, also eine malerisch antiquarische Absicht annehmen will. Aber ein anderer Bau scheint zu beweisen, daß der damals weltberühmte Maler

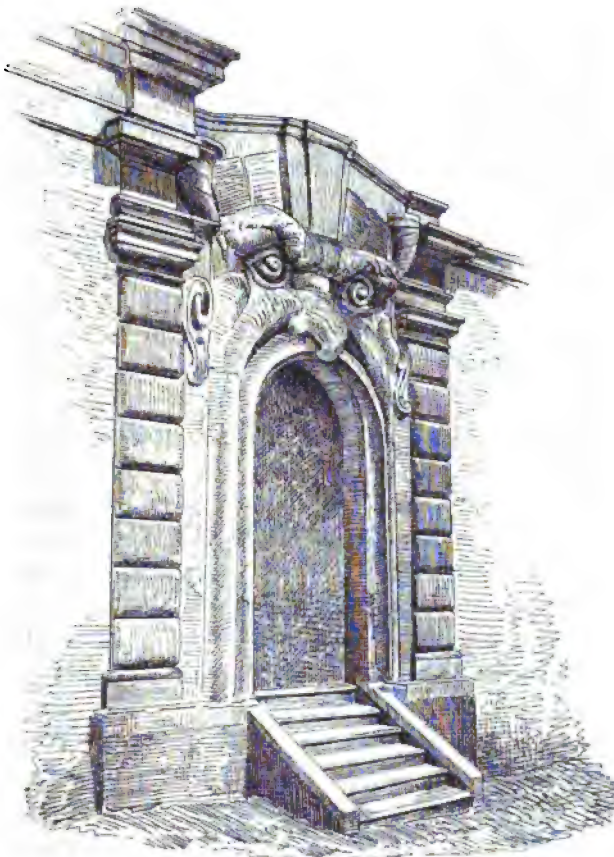


Fig. 105. Casa Zuccherò zu Rom. Thor.

in feiner Weise sich über den allzu klassischen Ernst der Architektur lustig gemacht und in monumentalem Scherz sich über denselben hinweggesetzt habe. Denn als Scherz muß doch das Thor der Casa Zuccherò zu Rom gelten (Fig. 105), welches als das aufgerissene Maul einer Teufelsfratze gebildet wurde und eine klobige Nafe als Schlußstein über den Rundbogen herabhängen läßt.

Diese spaßhafte Auffassung bildet jedoch auch bei den Malern nicht die Regel. Diese nahmen vielmehr die von Buontalenti gegebene Anregung besonders lebhaft auf: darunter zunächst eines jener noch im Geist ächter Renaissance vielseitigen, aber in seinem Schaffen schon durchaus barocken Talente, der Musiker, Dichter, Anatom, namentlich aber Maler und Architekt *Luigi Cardi*, genannt *Cigoli* (geb. zu Cigoli 1559, † zu Rom 1613). Er ist der beste Kolorist und Zeichner der florentiner Malerschule, einfacher, edler als die meisten seiner Genossen, von wuchtiger Farbe und nach Innigkeit strebendem Ausdruck. In der Architektur erscheint er als Mittelglied zwischen der florentiner und der römischen Schule. Er strebt aus der Richtung der ersteren heraus, um zu alter Größe des Entwurfes, zur Einheit im Verhältniß vom Hauptmotiv zum Detail, zu einer strengeren, innern Verbindung der einzelnen Bautheile zu gelangen, zu Vorzügen, deren Erfüllung ihm jedoch erst auf römischem Boden zufiel.

In die Baukunst führten ihn die Entwürfe von Triumphbögen und Theaterdekorationen ein, von Augenblicksschöpfungen wie für die Feste bei der Hochzeit der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich (1600), für dessen Statue zu Paris er auch den Entwurf des Piedestals lieferte. Festere Gestalt als diese gemalten Architekturen oder die *castra doloris*, deren er beispielsweise nach in den Uffizien erhaltener Zeichnung eines für Ferdinand von Medici († 1609) fertigte und an denen er sich nicht scheute, Gerippe als Atlanten (vor Bernini) zu bilden, erhielt seine Loggia Tornaquinci in Florenz, ein kleiner Bau mit rusticirten, toskanischen Pilastern an den Ecken, fein durchbildetem, verköpftem Triglyphengebälk und zierlichem, dazwischen gestelltem Palladiomotiv über toskanischen Säulen. Die Portale des Konventes von St. Felicità, sowie zum Giardino Goddi sind weitere, zwar barocke, aber tüchtige in Buontalenti's Geist gehaltene Werke. Aehnlich ernst in den Formen, ruhig im Entwurf ist der Palazzo Renuccini (Fig. 106), dessen einen gegen Via S. Spirito gerichteten Theil ich bereits schilderte, während Cigoli einen dreiflügeligen Flügel mit schwerem Rustikathor auführte. Zu dessen Seiten befindet sich je eine zierlich gequaderte fenestra terrena, darüber ein in jonische Ordnung gestelltes Rundbogenfenster. Sonst aber sind in den beiden Obergeschossen mit fein profilirten Gewänden umgebene, schiefechte Lichtöffnungen angebracht. Jene Profile haben wieder die bewegten Linien und tiefen Unterschneidungen von Caccini's Portal am Palazzo Nonfinito. Bemerkenswerth ist der ohrartige Schnörkel an den Gewänden der Hauptgeschosfenster, eine hier zuerst hervortretende Nachgiebigkeit gegen die entschiedene Form der sich rechtwinklich schneidenden Geraden zu vermittelnden, überführenden Kurven.

An Cigoli gelangte endlich der Auftrag, den Bau des Palazzo Nonfinito weiterzuführen. Er schuf mit Benutzung älterer Pläne den Hof (Fig. 107), eine der besten Kompositionen dieser Art und Zeit, im Erdgeschoß mit Arkaden über gekuppelten toskanischen Säulen, darüber mit einer durch Lifenen gegliederten Wand. Die Fenster des Hauptgeschoßes sind jonischer Ordnung, der Straßenfaçade Scamozzi's nachgebildet, innerhalb der Lifenenpaare füllen Nischen den Raum zwischen

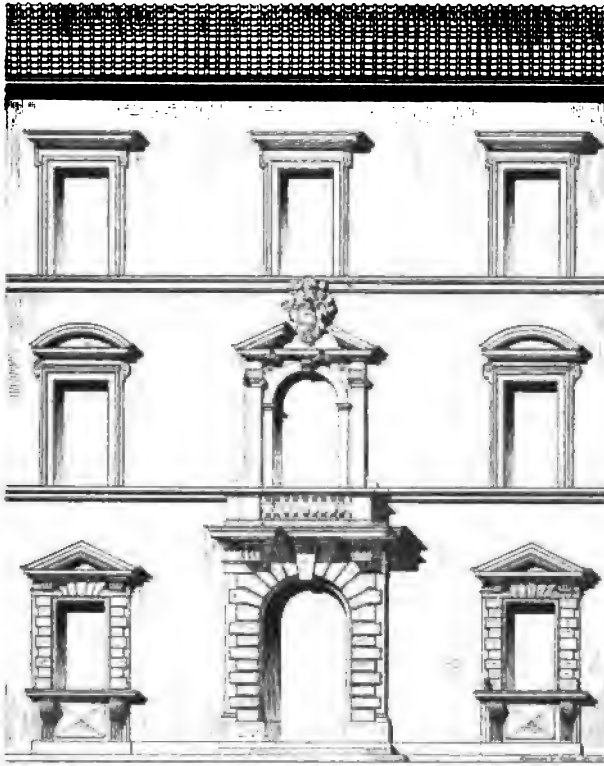


Fig. 106. Palazzo Renuccini zu Florenz.

den durchgeführten Brüstungs- und Verdachungsgefimfen. Ueber diesen Fenstern befinden sich quadratische Mezzaninöffnungen. Der schöne Durchblick nach der in der Achse angebrachten Erweiterung der Loggia nach hinten entstammt schon dem Plan Scamozzi's.

Die Uffizien beherbergen noch Pläne von Cigoli's Hand zum Hof des Casino Mediceo, für die Façade von S. Lorenzo, ferner für einige Bauwerke in Rom, wohin ihn Papst Paul V. berief, für das Thor von Bramante's berühmtem Palazzo Giraud in einer derben, doch

zum Wefen des Baues besser als die heutige passenden Rustika, weiter aber die ersten Versuche der Umgestaltung der Façade von St. Peter. Bei dieser handelte es sich darum, vor den Westflügel des griechischen Kreuzes eine Halle zu legen, welche an Stelle des dem damaligen Empfinden schon nicht reich genug konturirten Portalbaues Michelangelo's treten sollte. Cigoli wählte eine ziemlich nüchterne Pilasterreihe, deren riesige Bogenstellungen und mächtige Attika wenig das erwünschte Ziel erreicht haben würden. So kam denn der Meister nach den erhaltenen Skizzen bei Fortbildung seines Planes im Ringen mit der einfachen Größe der Kuppel und im Bestreben, die Façade vom Drucke derselben zu befreien und ihr zu eigener Bedeutung zu verhelfen, zu immer eigenständigeren Formen, zu geschweiften Kuppeln, zu großer Ausdehnung der Vorhalle, deren Achsenmotiv eine gewaltige Nische wird, zu ächten Barockerscheinungen, die an sich wohl kunstgeschichtlich merkwürdig sind, aber, in die gewaltigen Verhältnisse der Peterskirche übertragen, geradezu abstoßend gewirkt haben mußten. Beachtenswerth bleibt hierbei nur, daß auch diesen Meister die Aufgabe des Façadenentwurfes Schritt für Schritt der Ausbildung eines Langhauses entgegenführte, daß mithin der Gedanke an ein solches nicht als ein willkürlicher, sondern als ein durchaus im Geiste der Zeit begründeter zu betrachten ist.

Das Hauptwerk, welches nach Cigoli's Entwurf, jedoch wohl erst nach seinem Tode entstand, ist der prächtige Palazzo Madama, jetzt dei Senatori zu Rom (Fig. 1), welchen *Marucelli* (1642) für den Großherzog Ferdinand II. von Toskana vollendete. Das Erdgeschoß ist ächt florentinisch: je vier große Fenster neben dem von jonischen Säulen umgebenen, balkonbekrönten Thor, das allein in der ganzen Façade mager und infolge der zum übrigen Material wenig passenden Marmorsäulen dürftig erscheint. Die mächtigen Stützen unter der Sohlbank, Einzelheiten, wie die ganz in sich abgeschlossene Komposition jeder fenestra terrena befestigen diesen Eindruck. Dagegen sind die beiden Hauptgeschosse ächt römisch, mit mächtigen, auf Hermenkonsolen ruhenden Verdachungen, überaus wirkungsvollem Detail, einem originellen, in den Architrav und Fries des köstlichen Hauptgesimses gestellten Mezzanin, zwischen dessen verkröpften Gewänden prächtig in Relief gebildete Kindergruppen Trophäen und Löwen ihr Wefen treiben; eine Façade so voll reich bewegten Lebens, wie wenige in Rom. Man kann daher wohl annehmen, daß der geistige Gehalt derselben, trotz der römischen Detaillirung, auf den Florentiner Künstler zurückzuführen ist.

Einige bescheidene künstlerische Kräfte standen in Florenz Cigoli zur Seite. So *Matteo Nigetti* (geb. zu Florenz, † 1619), der außer der Kirche S. Giuseppe mit hübschem, 1759 bei einem Umbaue etwas

verändertem Portal und der Vollendung einiger weiteren Gotteshäuser wie der von *Brunellesco* begonnenen Centralanlage von St. Maria degli Angeli, ferner von S. Michele, noch die Façade von Ognissanti (1637) in zierlicher Architektur errichtete, indem er im Wesentlichen die Anordnung der Kirche dei Cavalieri zu Pisa nachbildete, das Detail jedoch noch mehr der Kraft zu Gunsten eines er-

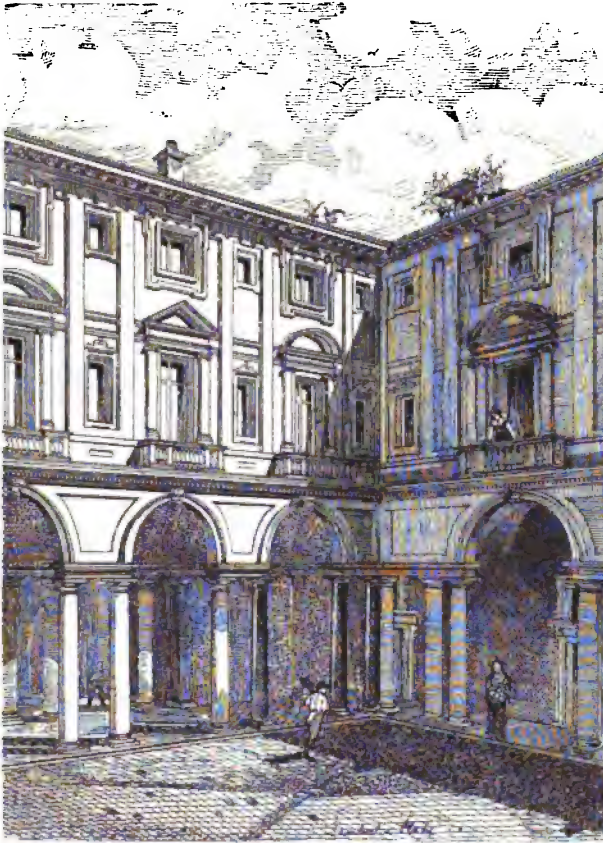


Fig. 107. Palazzo Nonfinito zu Florenz, Hofansicht.

höhten Reichthumes und größerer Feinheit beraubte. Diese Eigenart der Bauten Nigetti's zu betonen ist von Bedeutung, wenn man sein Hauptwerk, die Capella dei Principi (1604) bei S. Lorenzo und den Antheil des Giovanni de Medici an derselben verstehen will. Die Façaden der achteckigen Anlage gehören wohl zu dem Häßlichsten, was die Zeit geschaffen. Das Detail, dessen geringe Verwendung den Ernst des Baues andeuten soll, ist roh, durch ungeschickte GröÙe bei

ganz willkürlicher Bildung doppelt widerwärtig, der Gesamtentwurf ohne Reiz. Das Innere (Fig. 108) wurde bei mächtigen Verhältnissen durch unglücklich bunte Inkrustation verdorben und ist eben so reich an Material, wie arm an eigentlich architektonischen Gedanken. Unverkennbar beeinflusste die Grundrißgestaltung der Chor von St. Maria dei Fiore. Aus den Apsiden werden hier Nischen, die namentlich in ihrer eckigen Form ungünstig wirken. Es äußert sich hier jener Zug der Losprechung von der Antike in besonders unglücklicher Weise. Weiter schuf Nigetti die Kirche S. Michele e Gaetano (1604—48) nach Plänen desselben Fürsten und des *Anselmo Cagnano*, durch welche die Grundzüge des römischen Gefü zuerst in Florenz eingeführt wurden. Nur bildet die Vierung hier kein Quadrat, da die Querschiffe wesentlich schmaler sind als das Langschiff, sondern sie wird gleich den übrigen Gebäudetheilen von einem Tonnengewölbe mit Kappen überdeckt. Der Aufriß unterscheidet sich von den römischen wesentlich dadurch, daß die Pilastrerordnungen nur die Kämpfergesimse tragen, während über ihnen nicht eben glückliche dekorative Nischen den Zwischenraum bis zum Kranzgesims füllen.

Ferner ist zu nennen *Alfonso Parigi* († 1656), der Sohn des Giulio, der seine Jugend in Deutschland zubrachte. Er schuf die hübsche, zweigeschoßige Loggia del Grano (1619), Via de' Neri, deren obere jonische Etage freilich etwas schwer für die zierliche Anordnung der unteren toskanischen ist, ferner die zwei Flügel an der Front des Palazzo Pitti (1620), in denen er sich mit für die Zeit anzuerkennendem Verstandniß dem Meisterbau *Brunellesco's* anschloß. Er vollendete endlich die von *Ammannati* begonnene Façade von S. Giovannino (1656). Sein Hauptbau, der Palazzo Scarlatti, ist eine fünffenstrige, stattliche Front mit jenen dekorativen Verdachungen über den Erdgeschoßfenstern und ähnlichem Motiv an denjenigen des zweiten Stockwerkes, welche als *Vignola's* Erinnerung an den Norden zuerst an der Villa Papa Giulio bezeichnet wurden. Ein interessantes Werk ist schließlich der wohl irrthümlich dem Giulio zugeschriebene Palazzo dell' Antella, jetzt Mariani (1620), dessen verputzte Fachwerkfaçade von 12 Künstlern in 27 Tagen über und über mit Fresken geschmückt wurde und noch heute im Glanz der Farben in Florenz fast ganz vereinzelt steht.

Weitere Architekten der Schule Buontalenti's sind: *Arrigucci*, von dem der Umbau der Kirche St. Maria Maddalena dei Pazzi (1628 † 1639) stammt, deren saalartige, flachgedeckte Innenanlage wieder jenes Motiv der eingestellten Säulen in neuer Weise behandelt; *Giovanni Coccapani* (geb. zu Florenz 1582, † daselbst 1649), der Theoretiker unter den Florentinern, der 1622 nach Wien berufen wurde. Dort dürfte sein Werk der Erzbischöfliche Palaß (Stefansplatz 7. 1632—1641)

fein, ein Bau, dessen monumentale Ruhe, würdige Ausbildung der architektonischen Glieder, kräftig herrschendes Hauptgesims unverkennbar einen italienischen Meister verräth, welcher sich an den eigenartigen Fensterverdachungen noch ausdrücklich als Schüler Buontalenti's zu erkennen giebt. An der ornamentalen Durchbildung derselben machen sich jedoch deutsche Hände geltend. Coccapani erbaute ferner in Florenz den

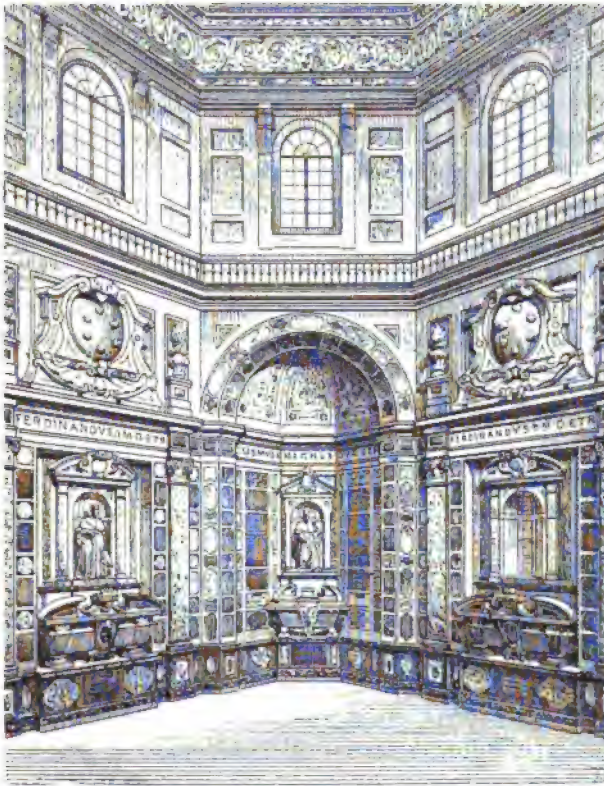


Fig. 108. Capella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz. Innenansicht.

Palazzo della Villa Imperiale und den Convent von St. Teresa del Gesù mit einer Kuppelkirche von sechseckigem Grundriß. Sein Bruder war *Sigismondo Coccapani* (geb. 1583, † 1642), von dessen Hand die Bibliothek von Modena Entwürfe zu S. Firenze und der Capella dei Principi besitzen soll. *Costantino de' Servi* (geb. zu Florenz 1554, † daselbst 1622), verdiente sich gleichfalls zunächst außerhalb Florenz die Sporen. Er war 1609 beim Schah von Persien, später wieder in Florenz am Bau der Capella dei Principi angestellt, ging dann nach England in die

Dienste Karl's I., damals noch Prinzen von Wales und in diejenigen der Generalstaaten und des Herzogs Moritz von Nassau und entwarf für diesen einen Plan für den Königspalast im Haag. Dieser 1595 der Wittve des großen Wilhelm I. und dem Prinzen Friedrich Heinrich von den Generalstaaten geschenkte Bau wurde unter letzterem verändert, jedoch 1814—1821 durch *Ziesenis* und *J. de Greef* aufs neue, bis zur Unkenntlichkeit der alten Anlage umgebaut.

Der Einfluß der Schüler Buontalenti's verbreitete sich, getragen durch den hohen Kunsttruhm der Medicäer und der Stadt Florenz bald über Italien hinaus. Am kräftigsten zeigte er sich natürlich in naher Umgebung. Zunächst wirkt die modische Kunst von Florenz auf die toskanischen Landstädte. Die blühendste unter denselben, Lucca, befaß zwar in *Paolo Guidotti*, genannt *Borghese* (geb. zu Lucca 1569, † 1629), einen einheimischen, in Rom gebildeten Künstler, Maler sowohl wie Architekten, einen, wie es scheint, bis zur Verrücktheit vielseitigen Mann, von dem aber Bauwerke nachzuweisen mir nicht gelungen ist. Auch *Vicenzo Civitali* (geb. 1523, † 1597), wohl zweifellos ein Verwandter des bekannten Bildhauers und Architekten der Frührenaissance *Matteo Civitali*, scheint ein Lucchese gewesen zu sein. Seit 1567 wurde er Dombaumeister, als welcher er unter Vasari's Einfluß die Capella del Sacramento schuf. Die Loggia am Palazzo Pretorio wurde 1588 durch ihn vergrößert. An diesen Bauten äußert sich noch nicht die Eigenart des Künstlers. Dies ist dagegen in hohem Grade der Fall am Palazzo Giudiccioni, jetzt Archivio di Stato, einer acht monumentalen Façade von neun Fenstern Front, in der Achse mit einem von zwei toskanischen Säulen getragenen Balkon, vier Gefchoßen von nach unten steigendem Werth, so daß die nach Art des Florentinischen mächtigen Parterrefenster kräftig rusticirt, die des ersten Gefchoßes in den Gewänden von je drei Quadern unterbrochen, die oberen aber einfach, in der Biblioteca Laurenziana entlehntem Motiv umrahmt sind. Am kräftigen Hauptgesims bildet ein widerfönnig großer Rundstab das Hauptglied, welcher zugleich beweist, daß Civitali noch nicht völlig die formale Sicherheit der Florentiner erlangt hatte, sondern noch nach dem richtigen Verhältniß von Profil zu Profil suchte. Das Innere des Palastes ist umgebaut. Ein weiterer Baumeister, *Francesco Buonamici*, schuf die Kirche S. Romano (nach 1635) um und baute jene del Suffragio (um 1634) neu. Die Façade der Letzteren, unten mit dreitheiliger in korinthischer Ordnung stehender Loggia, einer hohen Attika darüber und einem zweiten niederen Gefchoß mit Giebel vor dem Mittelschiff,

ist zwar reich, aber roh im Detail, weder architektonisch empfunden, noch gut in den Massen vertheilt, ein wenig befriedigendes Werk. Schließlich wird *Vincenzo Paoli* (aus Lucca) genannt, der 1651 am Dombau thätig ist, ein *Oratorio degli Angeli Custodi* (1638) errichtet und neben zahlreichen andern Meistern als an den Festungsbauten der Stadt (vor 1650) angestellt bezeichnet wird.

Es ist nicht erwiesen, ob einer von den genannten, oder welcher Meister sonst um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert und in letzterem eine Anzahl Paläste in Lucca schuf, die hier der Erwähnung bedürfen. Da ist der *Palazzo Maffoni*, edel und groß in der Architektur, mit drei Rundbogen-Rustikathoren in zwölfachziger Front, sonderbaren, fast halbkreisförmigen Giebeln über den Fenstern des ersten Stockes, deren Feld eine große Muschel ausfüllt, und schließlich einem Hauptgesims über dem dritten Geschoß, das fast nur aus einer großen, wie es scheint in verputztem Brettbeschlag hergestellten Hohlkehle besteht. Eine spätere Nachbildung desselben, mit schwulstigem Portal und bei stattlichen Verhältnissen schwerer Architektur, ist der *Palazzo Mansi* bei S. Pellegrino; ferner ist da der *Palazzo Controni*, jetzt Pfanner, mit einfacher in den Florentiner Formen gehaltener Fassade von guter, stark an Buontalenti erinnernder Detaillirung, dessen Hauptreiz in der anmuthigen Treppenanlage, einer der luftigsten und edelsten in Italien, liegt. Ein leider verbautes Vorhaus führt zu einem langgestreckten Hof, dessen linke Seite eine zweigeschoßige Blendarkade gliedert, während rechts dieselbe geöffnet erscheint. In diese ist wie ein selbständiges Architekturglied die zweiarmige Treppe eingestellt, und zwar so, daß die Brüstung des Podestes in Kämpferhöhe der unteren Arkade abschließt, hinter demselben mithin die reizvolle obere Arkade zu köstlichem Durchblick nach dem Garten sich frei erhebt. Eine wesentlich schwächere Nachbildung dieser Treppe findet sich im *Palazzo Vesco-vile*. Die Profile, welche Cigoli, und die ihm nahe Stehenden liebten, finden sich am *Palazzo Fatinelli*, einem hausartigen Gebäude von großen Verhältnissen, verwendet. Barock, doch immer noch als Nachbildungen der Bauten der großen Florentiner Zeit gefällig, wirken die *Palazzi Sardini, delle Stanze civiche* und *Tucci*, welche dem 18. Jahrhundert, letzterer fogar erst dem Jahr 1779 angehören.

Das nahe Pistoja beschäftigte vorzugsweise den heimischen Architekten *Jacopo Lafri*, welcher den Domchor (1599) schuf, ein namentlich wegen der ungünstigen Beleuchtung wenig anmuthendes, von großen korinthischen Pilastern resp. Säulen gegliedertes Werk. Vorher hatte er schon, gemeinschaftlich mit *Giovanni Battista Cennini* das Presbyterium von St. Madonna dell' Umiltà (1597) geschaffen. Auch

Antonio Arrighi, der die Kirche del Carmine baute, ist aus Pistoja heimisch. Andere Architekten werden bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht genannt. Erst 1640 tritt der Jesuitenpater *Tomaso Ramigiani* auf, der jedoch ohne Einfluß auf den Profanbau bleibt. Noch im 18. Jahrhundert entwickelt dieser eine wunderbare Nachblüthe ächt florentinischer Kunstrichtung. Der Pater *Giovanni Battista Baldi* aus Pistoja, der den Palazzo Amati Cellefi (1720) schuf, *Raffaello Ulivi* aus Pistoja, der Architekt des Palazzo de' Roffi (1749), *Cilli*, von dem der Palazzo Montemagni (1752) stammt, und schließlich *Stefano Ciardi* in seinem Palazzo Tolomei (1786) und Palazzo Vescovile (1787), alle diese zeigen noch in der Grundauffassung die Florentiner Schule des endenden 16. Jahrhunderts, wenngleich die Durchbildung eine flachere, das Detail ein unfreieres wird. Ja an den Bauten *Baldi's*, der auch im Palazzo Vescovile eine Kapelle errichtete und von dem der Palazzo Marchetti, einen kräftigen Entwurf in durchweg rusticirten Architekturgliedern, und der Palazzo Talini, ein in großen Verhältnissen, doch ziemlich flacher Profilierung angelegter Bau, geschaffen sein dürften, zeigt sich eine für die Zeit außerordentlich maßvolle Freude an ornamentaler Ausbildung der Glieder; die Bekrönungen erhalten Formen, die an die Arbeiten *Vasari's*, an die Fenster der Villa Papa Giulio erinnern; das Detail bleibt streng, die Komposition maßvoll und ruhig: ein Nachhauch der Frührenaissance verschönt die Schöpfungen. An diese reiht sich unmittelbar der prächtige Palazzo ducale zu Massa (1701) an, eine der kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauten des Zeitabschnittes, da er zu einer Zeit in kräftiger, maßvoller Spätrenaissance durchgebildet wurde, in der man sonst allgemein den schlimmsten Barockerscheinungen huldigte und noch dazu in einer Stadt, die durch ihren Hof, mehr aber noch durch die Nähe der berühmten Marmorbrüche dem baukünstlerischen Leben Italiens keineswegs fern stand. Die Fassade ist von gewaltiger Wucht, bei 22 Fenster Front dreigeschoßig. Die Gewände der beiden Hauptgeschoße sind von dekorativen Quaderungen unterbrochen, die auch an den lothrechten Theilen in den Keilformen der Wölbung gehalten sind. Ueber dem scheinrecht abschließenden Simse befinden sich zierliche dekorative Verdachungen, im oberen Stockwerk mit Büsten und flatternden Bändern. Das dritte Geschoß ist in das wuchtige Gesims mit hineingezogen, so daß eine mächtige, glatte, tief roth gefärbte, von dem weißen Marmor der Glieder wirkungsvoll sich abhebende Wandfläche über dem Hauptstockwerk dem Bau trotzigen Ernst und eine gewaltige Kraft giebt. Nur am Thore und in der nicht gleichmäßig empfundenen Durchführung der Profile zeigen sich Merkmale der späten Entstehungszeit. Diese

aber verschwindet gänzlich in der prächtigen Hofanlage mit an den besten Florentiner Vorbildern nachgebildeten, doppelten Arkaden, an die sich in der Achse säulengetragene Vestibüle, resp. eine wild barock stukkirte Grotte anschließen. An der dem Meer zugewendeten Seite tritt an deren Stelle die überaus reizvolle Treppe, welche zu der hier offenen, von vier Säulenreihen getragenen Loggia des Hauptgeschoffes hinaufführt. Die herrlich reichen Ueberschneidungen der Linien, die Anmuth der den guten Genuesser Höfen verwandten Detailbildung, die schlichte, einfache Ausführung des reich gegliederten Motives geben diesem späten Werk noch einmal die Weihe der besten Zeit italienischer Kunst. Das Innere des Palastes scheint nie ganz fertig geworden zu sein. Daß derselbe nicht von heimischen Architekten entworfen wurde, glaube ich aus der rohen Bildung des Stadthores an der Via Palestro (1690) schließen zu dürfen, welches in starkem Gegensatz zu dem nur ein Jahrzehnt jüngeren Prachtbau steht.

Die Schule Buontalenti's hat auch auf Pisa Einfluß genommen, wie der allerdings sehr nüchterne Umbau des Palazzo Arcivescovile, ein Palaß an Piazza dello Stellino und andere minderwerthige Architekturen bezeugen und ebenso auf die Gebirgstädte Siena, Arezzo und Cortona. In ersterer werden genannt: *Giovanni Battista Pelori*, nach dessen hinterlassenem Modell die Kirche S. Giovanni Battista (1563) umgebaut wurde (seit 1876 wieder gothisch), und *Domenico Schifardini*, als Erfinder der schönen, von *Flaminio del Turco* aufgebauten Kirche di Provenzano (1594): ein lateinisches Kreuz, ohne Seitenkapellen im Langhaus, letzteres nur als Quadrat gebildet, mit vielfach verkröpften korinthischen Pilastern und reichem, nach alt-römischem Vorbild geschaffenen Gesimse und schön ausgebildeter achtseitiger Kuppel über der Vierung. Die Kirche ist hellfarbig gestrichen bis auf die Kuppelzwikel, die ein Maler des 17. Jahrhunderts in kecken Ueberschneidungen der architektonischen Linien auf Blech malte. Bemerkenswerth ist die rühmliche Durchbildung auch der Seitenfaçaden. Schifardini dürfte auch die 1598 errichtete reizvolle, kleine Kirche St. Lucia angehören, die zwar nur aus einem Schifraum mit kleinem Chor besteht, doch durch geschickte Ausnutzung des Raumes einen reichen Eindruck erweckt. Weitere Architekten sind *Giovanni Battista d'Angiolo*, welcher mit *Giacomo da Como* (Fontana?) 1577 St. Chiara innen umbaute, und *Alessandro Casolani*, der die Innenseite von Porta Camollia (1604) in derber toskanischer Architektur schuf. Die barocke Außenfaçade scheint nach der Inschrift erst der Zeit des Großherzogs Ferdinand III., also dem 19. Jahrhundert anzugehören. Oefter wird *Benedetto Giovanelli* genannt, der die Façade des Oratoriums S. Giuseppe (1653), die Kapelle del

Voto im Dom (1661), namentlich aber die gute, doch formal bescheidene, dem Tibaldi nahe stehende Façade des Retiro del Refugio für Papst Alexander VII. baute. Das Innere, von *Francesco del Monna* (1610) reich stukkirt, besteht nur aus einem quadratischen Raum mit Flachkuppel und zwei Anbauten für Chor und Empore. Der hübsche Klosterbau entspricht den Verhältnissen der Kirche. Die gleichzeitigen Wohnhäuser, wie die durch die landschaftlich herrlichen Durchblicke durch die Vorhallen ausgezeichneten Häuser Via Ricasoli No. 21., 26., 39. etc. mit später Architektur doch noch stattlich wirkendem Renaissanceformen, der umfangreiche und durch hübschen Hof, sowie mächtiges Vorhaus ausgezeichnete Palazzo Bianchi, der große Palazzo *Sergardi* u. a. mehr sind Beweise dafür, daß auch hier die florentinische Architektur sich trotz der Nähe Rom's lange als die bestimmende erhielt. Künstlerisch erheben sich über diese Bauten der kräftig gegliederte, leider verwahrloste Palazzo Chiaja (?) (Via del Cafato 9), mit wuchtiger Rustikaumrahmung der Architekturformen und eine Hofanlage gegen Via St. Agasta, die trotz des rohen Ziegelmaterials und der Unfertigkeit viel von der malerischen Anmuth von Peruzzi's Palazzo Linotta in Rom besitzt. Kleinere derbere Nachbildungen der etwa der Zeit um 1650 entflammenden Façade finden sich Via del Cafato 67 und anderwärts. Die späteren sienesischen Architekten, wie der Mailänder *Cremoni*, der 1741 die Façade von S. Giorgio in einer Ordnung schuf, *Paolo Posi*, von dem die Thürme bei S. Francesco (1765) errichtet wurden, und andere sind ohne Bedeutung. Bei großen Aufgaben bediente man sich im 18. Jahrhundert Auswärtiger, des *Fuga*, *Vanvitelli* u. a.

Cortona büßte schon früher die künstlerische Selbständigkeit ein. Ein Baumeister dieser Stadt, *Bernardino Radi*, errichtete im 17. Jahrhundert in Florenz das Kirchlein S. Jacopo sopr' Arno. Einzelne Paläste des malerischen Bergstädtchens folgen der Florentiner Schule, so der Palazzo Boni (Vicolo Boni 3), das Seminario Vagnotti (1688 Piazza dell Erbe) und andere Gebäude mehr. Im 18. Jahrhundert siegt auch hier die römische Schule, für die der große Palazzo Mancini, jetzt Coloneffi (?), als bezeichnendes, wenn auch nicht schönes Beispiel gelten darf.

In Arezzo findet sich dagegen ein Bau, der auf Oberitalien und besonders auf Tibaldi hinweist, die Kirche S. Ignazio (1668—1686), deren Anlage an S. Fedele in Mailand sich anlehnt: ein Langhaus mit zwei quadratischen Flachkuppeln, deren Gurte auf sechs Säulen aufruhren, die triumphbogenartige Anordnung der Kapellenwände. Als der Erbauer wird der Jesuitenpater *Ciriaco Pichi* genannt. Auch Borgo S. Sepolcro hat Formen die für einen geistigen Zusammenhang mit



Fig. 109. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Ursprüngliche Façade.

Mailand sprechen. Città di Castello ließ durch einen heimischen Künstler *Antonio Gabrielli* und durch dessen Schüler *Niccolo Barbione* seine interessante Kirche St. Maria di Belvedere (1669—1680) errichten,

eine Centralanlage, deren Façade sich durch eine zweigeschoffige, im starken Bogen angelegte Arkade vor die Nachbarbauten herausbaute und durch zwei schlanke Rundthürme abgeschlossen war.

Die ganze Anlage von Livorno gehört dieser Periode an. Erst seit ihm 1606 Ferdinand I. zur Stadt erhoben, gewann der Platz größere Bedeutung. Der stattliche, rechtwinklige Markt mit seinen niedrigen toskanischen Arkaden, welche die anstoßenden Häuser malerisch überragen, der Dom in der Achse, und die geradlinigen Straßen kennzeichnen die wohl durchdachte Planung, ein Werk des *Alessandro Pierroni* (1577). An Kunstbauten ist die Stadt arm. Den Dom baute *Inigo Jones*, der große englische Meister, nach Anderen *Antonio Cantagallina*, nach dem Vorbild von de' Cavalieri in Pisa: eine breite mit prachtvoller Flachdecke überspannte Halle, in deren Achswand sich durch Trennungsbogen abgeschieden eine rechtwinklige Kapelle anlegt, zwei gleiche befinden sich zur Seite. In Nachbildung der Loggia dei Lanzi entstand der *Giocco de la Bource*, eine dreitheilige Arkadenstellung in derber, doch luftiger Architektur. Die Synagoge (1581 bis 1603) ist um ihrer Einrichtung willen bemerkenswerther als um ihrer zerfahrenen Architektur.

Der Einfluß der Schule Buontalenti's macht sich außerhalb Toskana's vorzugsweise in Oberitalien geltend. Nach Mailand fand er durch *Fabio Mangone* (aus Fiesole) Eingang, der im Palazzo Elvetico, jetzt Palazzo del Senato, ein Werk ganz eigenartiger Strenge schuf: zwei durch einen Mitteltrakt getrennte Höfe mächtigster Ausdehnung, umgeben von im Tonnengewölbe überdeckten Hallen mit 12 zu 16, resp. zu 14 eng gestellten Säulen und in den Ecken je einem Pfeiler, zweigeschoffig, unten toskanisch, oben jonisch, durchweg mit geradem, unverkröpftem Gebälk, somit ein bei barockem Empfinden in der Form an Palladio anknüpfender, aber feierlich ernster, ja traurig stimmender Bau von gewaltigen Verhältnissen. Derselbe Meister führte hier mehr der heimischen Richtung folgend den Bau des Palazzo Arcivescovile nach *Tibaldi's* Tod (1598) weiter. Von ihm stammt der Ausbau des zweiten von *Bramante* begonnenen Hofes, eine derbformige, aber mattwirkende Arbeit, und die Façade gegen die Piazza Fontana, die als Entwurf kräftig und klar, im Detail ächt florentinisch, aber auch kein anziehendes Werk ist. Die Biblioteca Ambrosiana (1603 bis 1609) steht künstlerisch, nach ihrem Aeußeren zu urtheilen, noch weniger hoch: das Innere kenne ich nicht.

Auch in Bologna macht sich ein unbenannter Künstler geltend,

der von Buontalenti Anregung erhielt, denn die Zecca (1578) steht in der Auffassung zwischen Terribilia und der florentiner Schule: ein geschmackvoller Bau, bei welchem Ecken, Fenster und Thüren, ja selbst die ovalen Mezzaninöffnungen im Fries mit Rustika umgeben sind.

Giambattista Falcetti († 1629), ein Meister, der seit 1627 den Dom zu Carpi fertig gestellt hatte, scheint auch dorthin beeinflusst. Im Palazzo Bentivoglio zu Bologna schuf er den trotz mancher Absonderlichkeit prachtvollen, jenem des Pitti nachgebildeten, noch unvollendeten Hof. Die toskanischen Halbsäulen der unteren Arkade sind durch Würfel gequadrat und reichen bis dicht unter die auffallend hohe Brüstung der oberen, so daß das Gebälkstück ganz dekorativ um das Postament der oberen jonischen Ordnung gelegt erscheint. Es gelang hierdurch, wenn auch auf Kosten der formrichtigen Durchbildung, dem Erdgeschoß mächtige Verhältnisse zu geben und dem Hof den Stempel freier Großartigkeit aufzudrücken.

In das damals erst dem Kunstleben sich erschließende Turin übertrug *Ascanio Vittozzi* (von Orvieto) die florentinischen Einflüsse. Die von ihm errichtete Kirche St. Trinità (1610), eine kreisrunde Anlage mit drei Paaren gekuppelter, korinthischer Pilaster, und drei Kapellen, muß man um dieser ihrer Anordnung willen mehr als Sonderbarkeit denn als Kunstwerk im höheren Sinn betrachten.

Die Klosterkirche von Monte Capuccino ist gleichfalls eine Centralanlage, achteckig mit Kapellennischen, die Kuppel versteckt sich noch unter einem Zeltdach, die Inkrustation blieb dem Bettelorden gemäß bescheiden. Aehnlich, noch kleiner, ist S. Spirito (1610). Die Kirche Corpus Domini (1609) dagegen, deren Inneres der Graf *Benedetto Alfieri* (1753) umbaute, entfernt sich gänzlich vom Florentiner Charakter, nähert sich vielmehr im Reichthum der Motive, barocker Bildung der Einzelheiten der Mailänder Schule; die zweigeschoffige Front ist durch je vier Halbsäulen gegliedert, mit reichem Thor und Hauptfenster, Nischen in den Seitenfeldern, über dem Mittelmotiv einer Inschrifttafel mit reich verkröpftem Giebel versehen, schmuck im Detail, ohne besondere Bedeutung als Entwurf.





IV. KAPITEL.

BARTOLOMEO BIANCO.



Genua bethätigte auch in dieser Periode seine eigenthümliche Kunst, fremde Kräfte der Bauart der Stadt gemäß umzubilden und in sich aufzunehmen, so daß der Eindruck einer stetigen örtlichen Fortentwicklung, einer eigenartig genuesischen Architektur gewahrt bleibt. Diesmal war es ein in Buontalenti's Schule gebildeter Architekt, der neue Anregung an die ligurische Küste brachte, *Baccio di Bartolomeo Bianco* (geb. zu Florenz 1604, zu Mailand † 1656).

Nachdem derselbe 1620 (?) nach Deutschland gegangen war und namentlich in Prag, wo er als Maler in dem Palais Waldstein unter der Aufsicht des großen Friedländers selbst, ferner in Altenburg und Preßburg am Festungsbau gearbeitet hatte, wendete er sich nach Florenz, um sich dort im Malen, Zeichnen und der Baukunst zu vervollkommen. Parigi und Cigoli dürften hier hauptsächlich auf ihn eingewirkt haben. In Genua scheint ihn vorzugsweise die mächtige Familie der Balbi beschäftigt zu haben. Diese erbaute ihre Paläste an der 1606—1618 im Anschluß an die noch im 16. Jahrhundert vollendete Via nuovissima errichteten Via Balbi.

Der für einen Doppelhaushalt berechnete Palazzo Balbi Senarega gehört zu diesen Bauten. Er wurde im 18. Jahrhundert durch *Corradi* bedeutend erweitert. Die alte Anlage giebt Rubens. Aus derselben erhielt sich der ringsum von Säulenarkaden umgebene, je drei Achsen breite Hof, an welchen sich jetzt ein weit größerer von Arkaden umgebener Garten zu einem der herrlichsten Durchblicke anschließt. Die jetzt an Stelle des Hofumganges an der Straßenseite sich anschließende

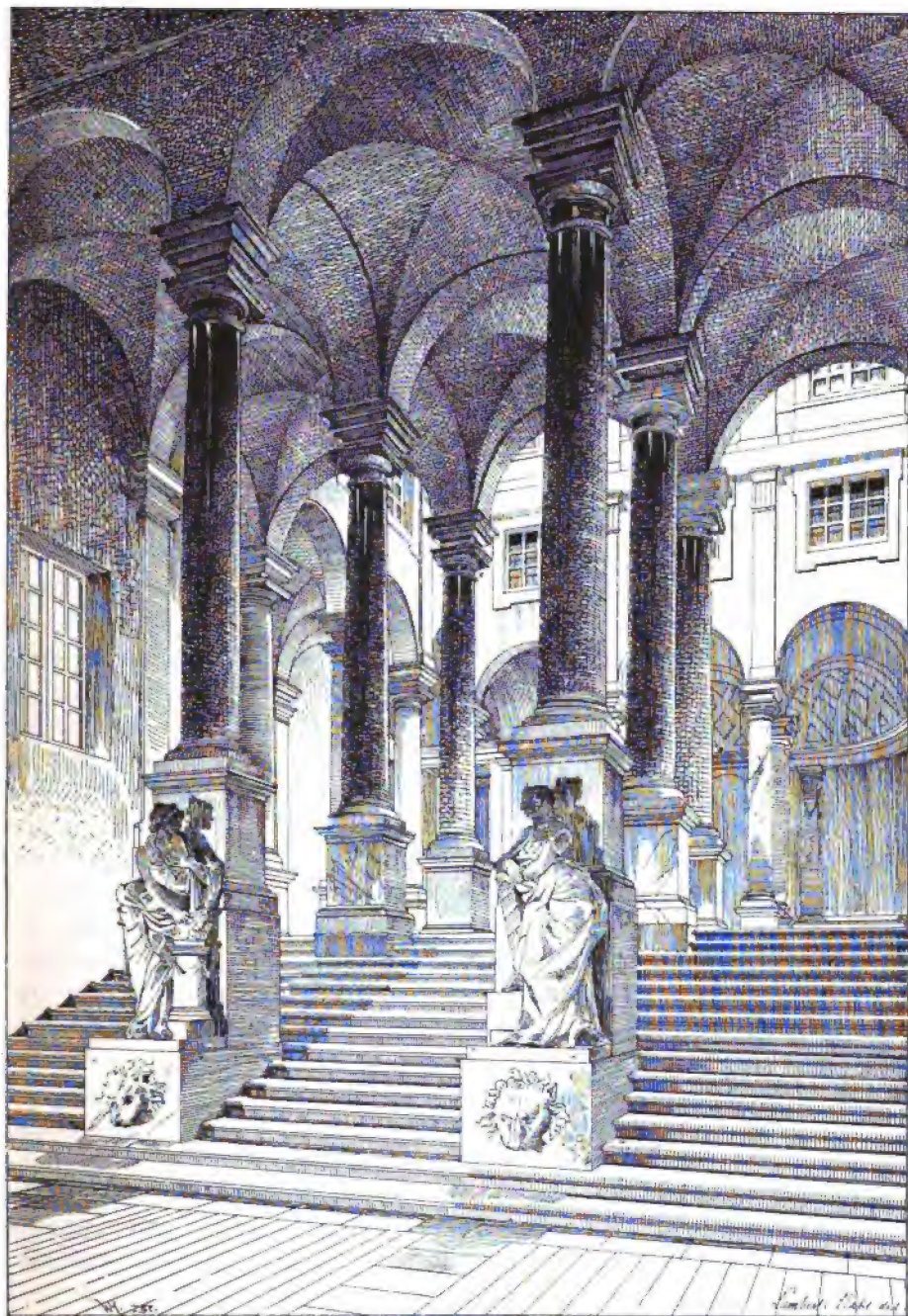


Fig. 110. Palazzo Balbi Durazzo zu Genua. Jetziges Vestibul.

Halle war früher durch eine Reihe von vier Säulen, von denen nur die beiden äußeren sich erhalten haben, in zwei Schiffe getheilt. In der Achse des vorderen derselben, welches an das quadrische, früher nicht durch Pilafter gegliederte Vestibül stößt, steigt die Treppe seitlich auf. Aehnliche Arkadenreihen befinden sich im Obergeschoß und trennen auch hier den Garten vom Hofe. Gerade dadurch, daß im dritten Stocke die Loggia durch glatte Wandflächen mit Fenster ersetzt ist, wirkt diese um so leichter und anmuthiger. Jedes überflüssige Detail ist vermieden, die Profilierungen sind einfach und edel. Die Schönheit der Durchblicke, namentlich jener köstlichen Linienüberfchneidungen an der Treppenecke des Hofes, ist nicht erzielt durch reichen Schmuck, durch überfeinerte Künste, sondern, bei geradezu erstaunlicher Einfachheit der verwendeten Grundformen, allein durch die vollendete Klarheit und Ruhe des Entwurfes. Aber derselbe Bau nach Norden versetzt, dürfte nur eine bescheidene Wirkung hervorbringen. Die glänzende Sonne Genua's muß die Bautheile mit ihrem klaren Licht und lebendigem Schatten erfüllen, wenn sie wirken sollen. Es ist in Bianco etwas durchaus National-Italienisches. Losgelöst von dem Boden des Südens, würde seine Kunst leicht nüchtern und oft fast verdrossen erscheinen, im funkelnden Licht der ligurischen Küste ist sie so recht geschaffen, um die von den Künsteleien mancher der Zeitgenossen ermüdeten Augen sich wieder an einfach schönen Verhältnissen gesund zu sehen. Fast daselbe gilt von der Façade, so einfach sie ist: drei Geschoße, deren oberes mit Zwischengeschoßfenstern, getrennt durch zwei etwas zu gleichmäßig gebildete schwere Gurte mit geradezu riesigen Platten. Die Fenster sind ohne den geringsten Schmuck, ja ohne jedes Gewände, nur mit kleinen Balkonbrüstungen versehen. Das Rundbogenportal ist auf das Schlichteste gebildet, das Hauptgesims mächtig, mit den Fries durchschneidenden Konfolen, der engen Straße gemäß ganz auf Unteransicht berechnet. Damit sind die Glieder des Baues aufgezählt. Und doch ist in demselben ein großer und wohlthuender Einklang und eine stolze Festlichkeit!

In weit höherem Grade ist diese Stimmung in dem Palazzo Balbi, jetzt Durazzo Pallavicini, erreicht, der in vieler Beziehung auf gleicher architektonischen Höhe mit dem Palazzo Doria Turfi steht, wenngleich, oder richtiger: da er an künstlerischem Aufwand ihm weit nachsteht. Allgemein wird derselbe dem Bianco zugeschrieben, obgleich der Bau nach Furttenbach's ¹⁾ Zeugniß schon 1619 begann: „Es war

¹⁾ Neues Itinerarium Italiae. Vielleicht ist auch die jetzige Universität gemeint. S. weiter unten.

kurzweilig,“ sagte der deutsche Architekt, der zur Zeit des Baues nach Genua kam, „in währender Arbeit zuzusehen, wie vernünftig die Italiener ihre Gebäude neben großem Fleiß anlegen und aufsetzen. Allda und bei selbigem sito war ein sehr harter Felsen, der mußte weichen, diesem Palat la delicia eines Luftgartens beizubringen.“ — Die Façade

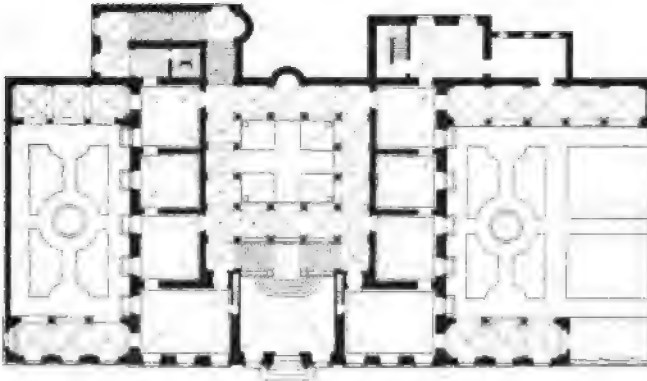


Fig. 111. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Ursprünglicher Grundriss.)

(Fig. 109) hat sich fast ganz unverändert erhalten. Sie baut sich aus zwei Gefossen auf, die durch einen riesigen Gurt getrennt sind. Diefer ist aus einer etwa einen Meter hohen Platte, einem mächtigen Karnies

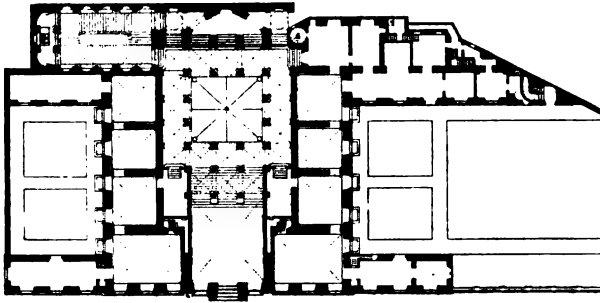


Fig. 112. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Jetziger Grundriss.)

und einem den Fries abschließenden Band mit Wulst und Plättchen gebildet. Beide Fensterreihen bestehen auch hier aus ganz schlichten, rechtwinkligen Löchern in den vollkommen glatten Wänden; ihnen entspricht je ein kleines, oblonges Oberlicht. Köstlich reich und trefflich für die enge Straße berechnet, ist das mächtige Hauptgesims, mit Perl- und Eierstab über den den Fries durchschneidenden Konfolen

und reich geziertem Architrav, ja mit Ornament und Figurenkartuschen in der Unteransicht der verzierten Hängeplatte. An dem Gurte ist vor den Mittelfenstern ein Balkon angebracht, dessen zierliche Konsole, gleich Blumen aus einem Fels vorsprießend, an Höhe die Platte kaum übertreffen; das heutige Thor, welches den einfach derben Sockel durchschneidet, ist leider nicht mehr das alte und gehört theilweise einem Umbau an, der etwa um 1720 stattgehabt haben dürfte, die abgebrochenen Giebel über der mittleren toskanischen Säulenordnung wurden hierbei entfernt und für die beiden seitlichen Fenster des Vestibüls, welche willkürlich dem Hauptmotiv angelehnt sind, durch herabhängende Blumengewinde und durch Muscheln eine künstlerische Anknüpfung an das letztere ohne wirklichen Erfolg gesucht. An den neun Fenster breiten Haupttrakt legen sich in der Façade je zwei schmale Flügel, deren oberes Geschoß je eine zierliche Säulen-Loggia bildet. Die frische Anmuth dieser Bauglieder steht im glücklichsten Gegensatz zu der stolzen Wucht des Palastes. Ihre hohe Stellung auf dem wuchtigen Unterbau, die reiche, bei jenem Umbau allerdings veränderte Stukkirkung der Gewölbe, die so erzielte, lebendig wirkende Unteransicht, und daneben die gewaltige Einfachheit der Hauptdetails, lehren Achtung vor dem Wagen und Können Bianco's, dieses nur in mächtigen Zügen, aber doch am rechten Orte originell schaffenden Meisters.

Kaum minder hervorragend als die Façade ist und war die Innengestaltung des Gebäudes, der von Bogenarkaden auf je vier Säulen umgebene Hof (Fig. 110). Aus den Kapitälern wachsen die Zwischengeschoßfenster abtheilenden mageren, dem späteren Umbau durch *Andrea Tagliafico* zuzuschreibenden Pilafter bis zum Gurte auf, über welchem die zweite Loggia sich hinzieht. Der Hof entbehrt jedes schmückenden Details und wirkt nur durch die klare Massenvertheilung. Die Treppe lag schon an jener Stelle, wo jetzt der prächtige Neubau *Tagliafico's* aus dem Ende des 18. Jahrhunderts sich befindet (Fig. 111 und 112); der gleichzeitig entstandene concave Hofabschluß war durch eine runde Brunnennische nur angedeutet. Bei dieser Gelegenheit erhielt auch erst das Vestibül seine heutige Gestalt. Denn ursprünglich befand sich an Stelle der dreitheiligen Freitreppe eine solche, welche von einem mittleren Podest in zwei Armen seitlich aufstieg, eine Anlage, die wohl weniger groß, doch malerischer gewirkt haben muß.

Dem Bianco schreibt man ferner nicht ohne Grund den *Palazzo Balbi* an der *Strada nuovissima* zu, den *Georgio Petroni* 1750 wohl nur umbaute und mit der interessanten Treppenanlage verfuhr; ja, ich möchte sogar glauben, daß die Straßenfront des Gebäudes außer der mittleren Marmorpartie bis auf *Montorsoli's* Zeit zurückreicht. Die stattliche, im

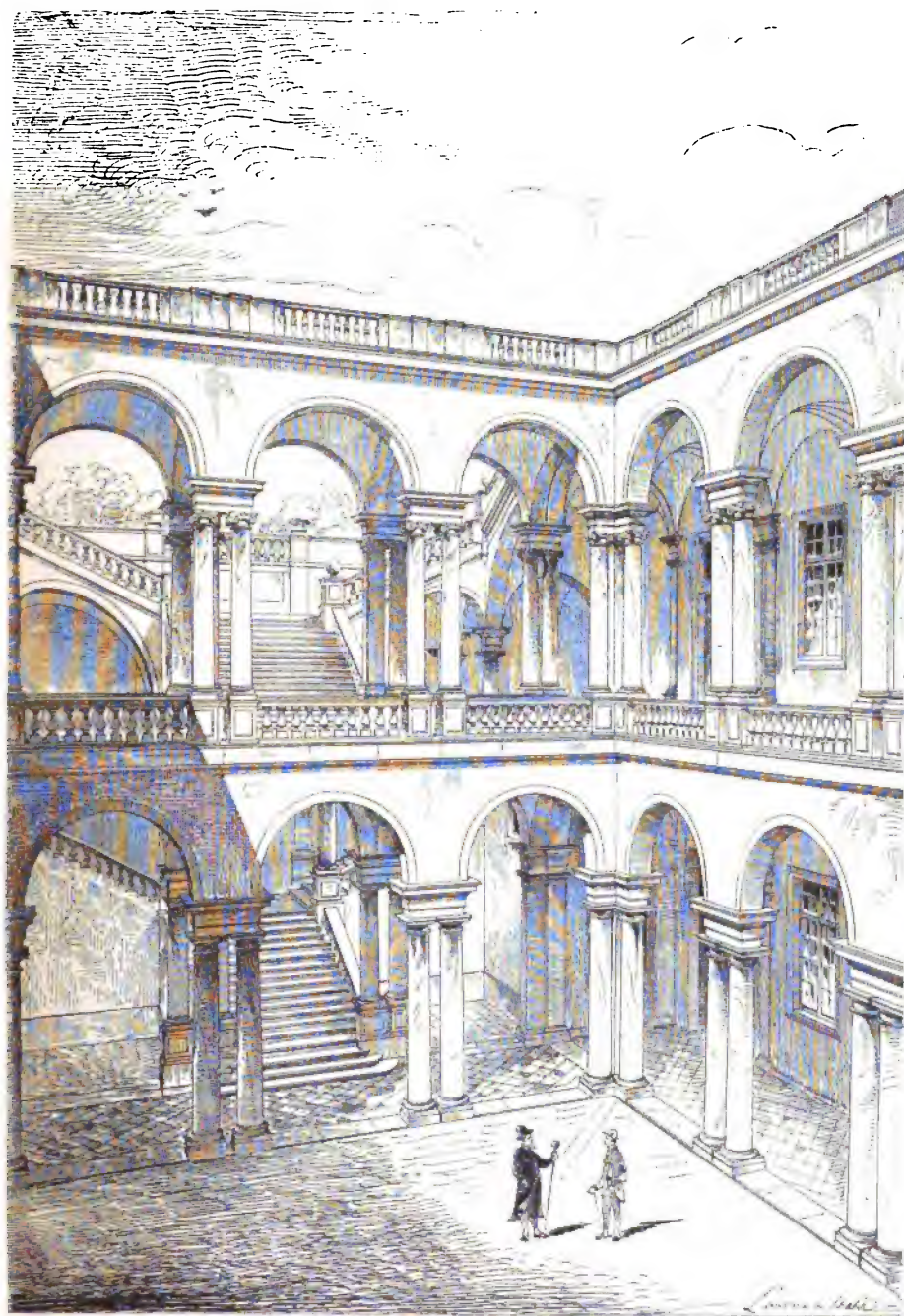


Fig. 113. Universität zu Genua. Hofansicht.

Stil des späteren 17. Jahrhunderts bemalte Façade gegen die Largo della Zecca, sowie die Hofanlage mit ihren gekuppelten, toskanischen Säulen, entspricht im Detail, im Profil der wenigen großen Gesimse, wie in der Gesamtauffassung sehr wohl den übrigen Werken Bianco's. Ähnlich ist das Clerikerseminar (1655), inmitten eines hübschen Säulenhofes in einfacher Größe, doch mit minder ausdrucksvoller Behandlung der Profile erbaut. Eine bescheidene, doch wohldurchgebildete Hofanlage ist die der Biblioteca Franzoniana, Via dei Giustiniani. Um der stattlich einfachen Façade willen dürfte sie dem Bianco zuzurechnen sein.

Eine etwas veränderte Richtung in der Behandlung der Façade zeigt der mächtige Bau der Universität, früher Jesuitenkollegium (1623), welchen Bianco wieder im Auftrag der Familie Balbi angelegt haben soll. Hier verließ er sich nicht ausschließlich auf die Wirkung der Massen und auf die Façadenmalerei, sondern gliederte dieselben architektonisch. Das System blieb jedoch ein einfaches. Die drei großen, 8,65 bis 7,64 Meter hohen Stockwerke sind unter sich durch gegen 1 Meter breite, mächtige Gurte getrennt, beide Eckrisalite mit Ortiſteinen eingefaßt, die Fenster des Erdgeschosses dekorativ rusticirt, die der beiden oberen Stockwerke von einfach edler Architektur und wechselnden Verdachungen eingefaßt; ein zierlich durchgebildetes, etwas schwaches Hauptgesims bekrönt den Bau. Das reiche Portal zeigt eine doppelte toskanische Ordnung, deren Säulen in der bekannten, am Hofe des Palazzo Pitti zuerst auftretenden Rustikaform mit wechselnden Würfeln und Trommeln behandelt sind. Die hohe Kunst Bianco's zeigt sich jedoch erst in der großartigen Hofanlage (Fig. 113), der bedeutendsten von Genua. Schon das Vestibül (Fig. 114) zeichnet sich vor allen anderen der Stadt dadurch aus, daß es an drei Seiten mit Säulenarkaden umgeben ist. Eine stattliche Freitreppe führt zu dem 3,85 Meter höher gelegenen Hof. Diesen umgeben in zwei Geschossen übereinander je 5 zu 3 Arkaden, die von toskanischen und jonischen, hier zuerst gekuppelten Säulen getragen werden. Die schöne Treppenanlage, die hochmalerischen Terrassen vom Palazzo Doria Turſi wiederholen sich hier in noch stattlicheren Verhältnissen, ja sind sogar bis in den zweiten Stock durchgeführt. Einen bei völligem Mangel an Ornament prächtigeren Raum als diesen Marmorhof, kann die Kunst nicht schaffen, vermag, wie Burckhardt sagt, die Phantasie kaum reicher und schöner zu denken.

In den Kreis dieser Bauten gehört noch die köstliche Villa Paradiso (Fig. 115), deren Detail mehr als das der übrigen genuesischen Werke der Zeit auf Buontalenti und somit auf den durch Bianco ver-

mittelten Zusammenhang mit Florenz hinweist. Es ist ein langgestreckter Bau, der sich im Obergeschoß an der Schmalseite in einer offenen,

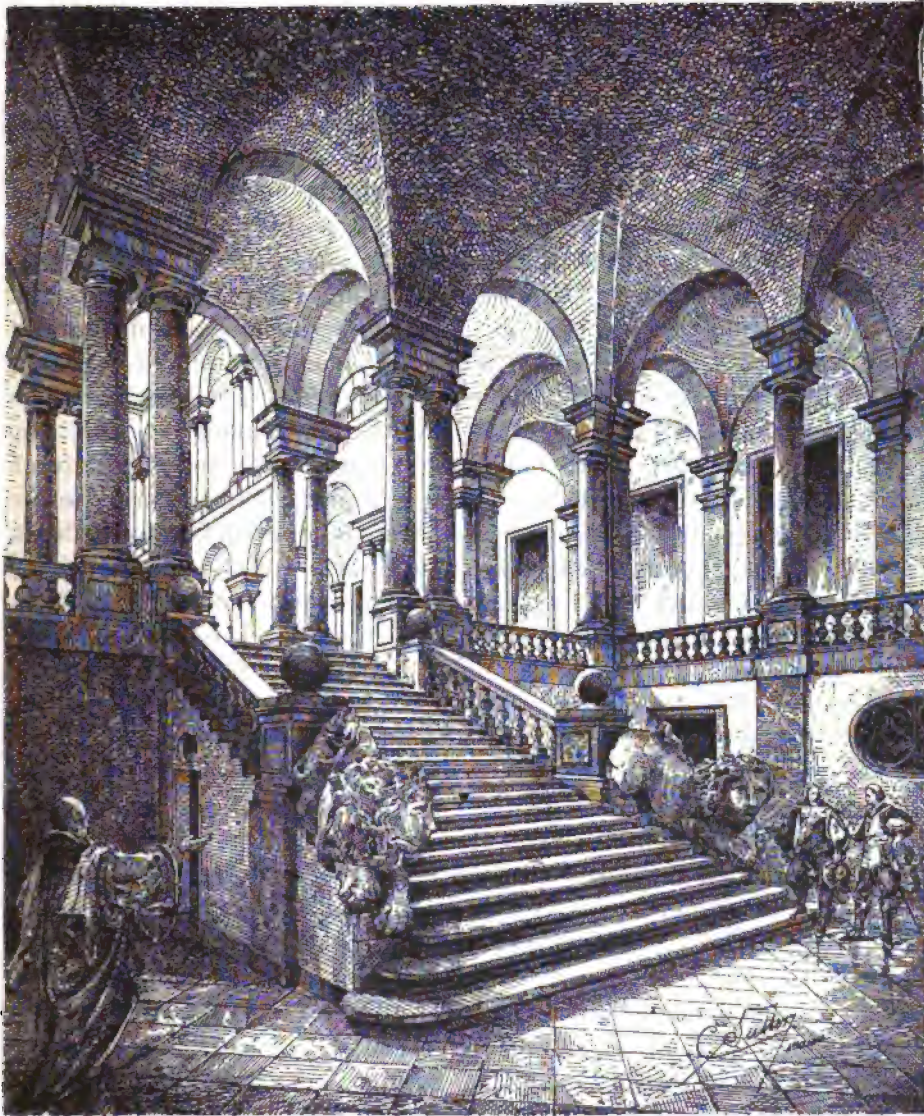


Fig. 114. Universität zu Genua. Vestibül.

köstlich freien Loggia der herrlichen Gegend erschließt, ein Werk einladendster, heiterster Ländlichkeit bei ächt architektonischem Empfinden für Massenvertheilung und Komposition in die Landschaft.

Auch die Hofanlage des Palazzo Andrea Doria, jetzt Präfectur, eines Baues, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von *Lazzaro Calvi* bemalt wurde, nachdem durch *Fra Montorsoli* die ersten Bautheile schon wesentlich früher geschaffen worden waren, gehört dieser Periode an. An den Façaden erinnern die Balkons an die spätere Zeit; denn auch hier schienen noch im 17. Jahrhundert Veränderungen vorgenommen worden zu sein.

Im Innern Genua's stehen einzelne Paläste, deren Schöpfer bei dem völligen Mangel an zuverlässigen Nachrichten über die ligurische Baugeschichte auch nur vermuthungsweise nicht leicht zu ermitteln ist; Bauten, welche eine gewisse Selbständigkeit bewahren, indem sie mehr den Wohnhauscharakter einhalten und sich strenger an das Façadenschema Aleffi's halten, als dies zumeist Luragho und Bianco thaten. So der Palazzo Centurione (Piazza Fossatella, 1612) mit drei Hauptgeschossen, über jedem ein Mezzanin, kräftigen Rustika-Blendarkaden im Parterre, Ortsteinen an den Ecken, schönen mächtigen Gurten und wohlthuend wirkungsvollem Hauptgesims. Das Detail ist überall groß und edel, am toskanischen Portal noch so streng, wie zu Aleffi's Zeiten, die großen Fratzen über den anstoßenden Arkaden sind dagegen wohl neueren Ursprungs, da sie bei Rubens fehlen. Als Entwurf, in der Massenvertheilung steht der Bau über den Werken Aleffi's, wenn ihm gleich die Ursprünglichkeit, der Nachhauch der Frührenaissance fehlt. Der Grundriß ist ein lehrreiches Beispiel für die Behandlung von in engen Straßen gelegenen Hochbauten. Es fehlen nicht die stattliche Treppe und Loggia, die Räume sind mit bemerkenswerthem Geschick in einander gefügt, Schränke, Wendeltreppen füllen die Zwickel. Vestibül und Geschäftsräume im Parterre, der Saal mit ansehnlichen Nebenzimmern sind wohlausgebildet: Stattlichkeit nicht ohne Wohnlichkeit ist der Grundzug dieses für einen großen Handelsherrn bestimmten Hauses. Denselben Charakter besitzt ferner Palazzo Mari, später Casareto, jetzt Handels- und Gewerbekammer (Piazza Campetto), mit weiträumigem, doch minder harmonisch gebildetem Vestibül, hinter Aleffisch strengem Thorbau; dann die Paläste neben der Börse Sestiere del Molo und Sestiere della Maddalena 2, mit rusticirten Parterrearkaden und grau in grau gemalter, wuchtiger Architektur. Aehnlich Sestiere della Maddalena 7, deren Portal das Werk eines ungechickteren Nachahmers Aleffi's ist.

Wahrscheinlich von derselben Hand wie Palazzo Centurione ist der Palazzo Marcello Durazzo, jetzt reale, als dessen Meister der Lombarde *Angelo Falcone* († 1656) genannt wird. Dieser soll ihn 1650—1657 errichtet, darauf *Francisco Cantone* ihn vollendet und *Carlo Fontana* 1705

theilweise umgebaut haben. Ich glaube, daß man die Anfänge des Baues noch um einige Jahrzehnte zurück versetzen kann. Denn es gehört nur der Mittelbau dem ersten Entwurf an. Die Façade dieses Theiles nähert sich den Bauten der Aleffischen Periode, z. B. dem Palazzo Cambiafo. Das Detail ist reich, etwas stark gehäuft, die Gli-

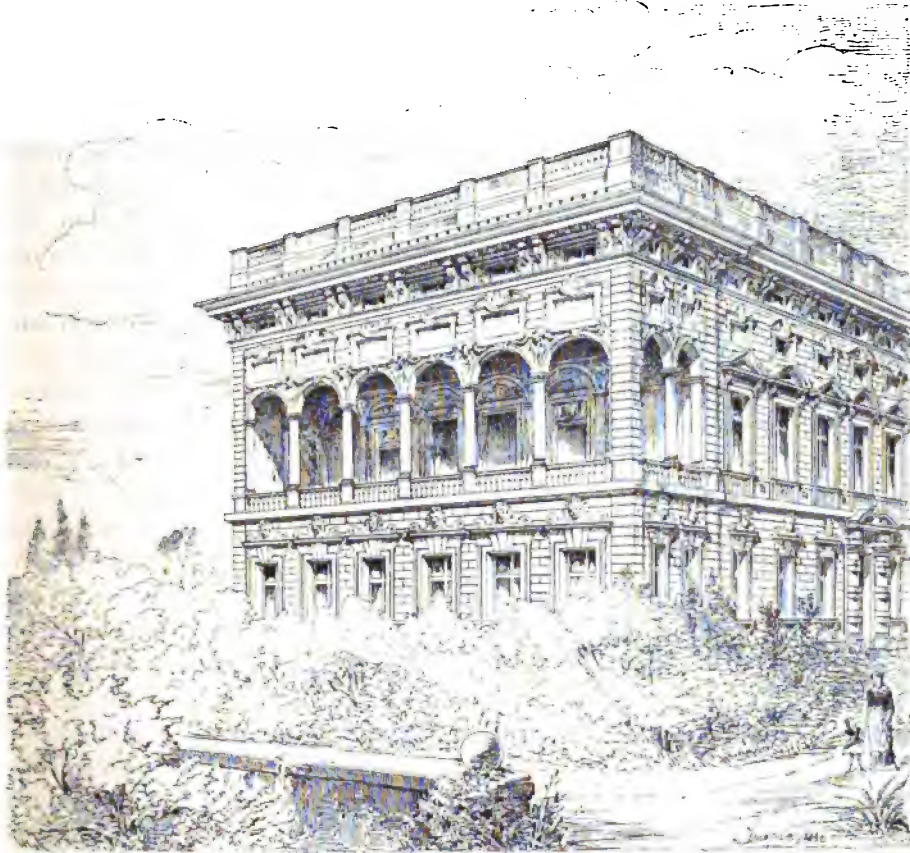


Fig. 115. Villa Paradiso bei Genua.

derung des Aufrisses in Fenster mit quadratischen Oberlichtern, durch einen breiten Gurt und ein stattliches Hauptgesims ist dieselbe. Deutlich erkennt man, daß die Flügel einer späteren Bauperiode, also wohl erst dem Falcone angehören. Die Rustika, welche dort in verständiger Weise nur an den Ecken angewendet wurde, sinkt hier zum ornamentalen Linienspiel herab. Auffallend ist namentlich der spätere Eingriff einer derberen Zeit an dem wenig glücklichen Portalbau Fontana's,

der der ganzen Façade die geringe Achtung einbrachte, welche sie zur Zeit besitzt; denn seine Großförmigkeit tritt in störendes Mißverhältniß zu den gedrängten Formen des alten Entwurfes. Diesen erkennt man am besten in der hochinteressanten Grundrißanlage. Wie in der Universität ist das Vorhaus hier an den beiden Seiten von Arkaden umgeben, es folgt auf dasselbe eine Pfeilerhalle, die sich gegen den Garten und über diesen hinaus durch eine mächtige Bogenstellung gegen das Meer öffnet. Zur Seite finden sich zwei prächtige, auf Säulen ruhende zweiarmige Treppen. Wie also die Lage an der Bergseite der Straße durch Ausnutzung der Höhenunterschiede zu Terrassenbauten geschickt benutzt wurde, so gestaltet sich hier die Gelegenheit einer Fernsicht zu einem neuen Motive. Geistvoll weiß der Architekt das herrliche Bild architektonisch zu umrahmen und so mit dem Bauwerk und durch dieses mit seinen Bewohnern in Verbindung zu setzen.

Dem Palazzo Centurione nähert sich ferner der Palazzo Raggio, Via del Campo, der von *Anton Maria Haffner* 1676 gänzlich ausgebaut wurde. Die Nordfaçade desselben ist bei verändertem Detail in der Idee noch völlig denjenigen der oben genannten Paläste gleich.

Weiterhin wird der Lombarde *Giambattista Grigo* als der Erbauer der kleinen Kirche von St. Antonia Abate genannt, eines malerisch entworfenen, und geschickt auf unregelmäßiger Baufläche errichteten Centralbaues in derben Formen, doch voller Erinnerungen an die ältere bessere Kunstperiode. Demselben könnte die freilich viel nüchterne Kirche St. Maria del Rimedio (1650) angehören, ein Achteck mit kurzen Querschiffflügeln, quadratischen Kapellen in den Diagonalen und im Halbkreis geschlossenem Thor, deren trockene Façade sehr viel Verwandtschaft mit St. Maria in Carignano zeigt.

Dem Erbauer der Flügel am Palazzo reale, also wohl dem Falcone oder dem Cantone, möchte ich noch Palazzo Torette zuweisen, einen Putzbau mit dekorativen Quaderungen, gegenüber dem Municipio, der scheinbar vor dessen Wucht zurückweicht und demselben in den Motiven wie in der Gesamtwirkung sich völlig unterordnet.

Mancher dem Aleffi und dessen unmittelbarer Schule zugeschriebener Bau erweist sich bei genauerer Prüfung als ein Werk der gegen das Ende des 18. Jahrhunderts sich geltend machenden zweiten Renaissance. So dürfte die Börse ganz dieser Periode angehören, ebenso zahlreiche Umbauten in den Palästen des Hauptstraßenzugs der Stadt, die bisher meist ohne Kritik für Werke des 16. Jahrhunderts genommen wurden.



Fig. 116. S. Siro zu Genua. Innenansicht.

Eine ganz befondere Gruppe bilden die Kirchenbauten Genua's. Meist handelt es sich im 17. Jahrhundert um Anlage kleiner, künstlerisch unbedeutender Geschlechterkirchen, oder um den schrittweisen Ausbau der vorhandenen Anlagen zu immer größerer Pracht. Dabei beharrt

Genua im Gegensatz zu fast ganz Italien im Säulenbau. Die Luft an zierlich entwickelten Arkaden, die sich nun zur Doppelstellung der unkannelirt, aber kräftig gebildeten Säulen steigert, am Profanbau vielfach bethätigt, erstreckte ihren Einfluß auch auf die Gestaltung der Langhäuser. Aber die einmal entwickelte Grundrißidee findet im allgemeinen keine Fortbildung. Es sind Dekorateure, welche an den Bauten sich in immer reicherm Schmuck, immer glänzenderer Prachtentfaltung bethätigen, nicht räumgestaltende Architekten.

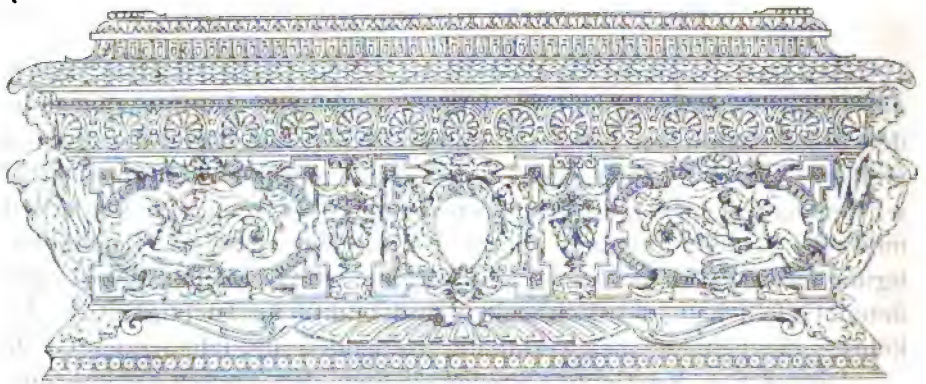
Der Ausbau von St. Annunciata, wie wir sehen *Giovanni und Gianbattista Carlone's* Werk, kann als charakteristisch für diese Kunstgattung gelten: die Säulen sind in weißem Marmor hergestellt, die Kanneluren mit rothem Marmor ausgelegt, die Kapitäle im Kompositastil, mit Guirlanden von Schnecke zu Schnecke, voll und schwülstig; alle Theile der Archivolte, der Zwickel erfüllt mit vergoldeter Plastik; das Tonnengewölbe ist überdeckt mit reichster Malerei; die Rahmen um die Bilder der Vierungszwickel, die Kuppel selbst, Alles wurde erfüllt mit Gold, Farbe, Formen, so daß nirgends dem Auge ein Ruhepunkt geboten, und doch in dem außerordentlichen, überall gleichmäßigen Reichthum das Ganze wieder zu einer geschlossenen Stimmung geführt wird.

Die Kirche St. Maria delle Vigne ist ein weiteres beachtenswerthes Beispiel dieser Bauten. Die Ausbildung des Innern verdient hier besondere Aufmerksamkeit, da dieselbe sich reiner in ihrer alten Gestaltung erhalten hat, als sonst zumeist. Wie an Aleffi's Umbau von S. Lorenzo sind die Pfeilerecken an der Vierung unter der achteckigen Kuppel durch schlanke, kannelirte, korinthische Pilaster gegliedert. Die dort durch die gothischen, gestreckten Verhältnisse bedingte hohe Attika fehlt. Das durch Arkaden aus gekuppelten, korinthischen Säulen getheilte Langhaus ist im Mittelschiff über dem leicht verkröpften Gurtgesims tonnenartig überwölbt; Oberlichtfenster, deren bescheidene Kappen Raum für ein großes umrahmtes Mittelbild lassen, geben ein schönes, reichliches Licht. Der Bau, klar und übersichtlich angeordnet, erfreut durch den malerischen Reiz seiner Durchblicke, durch die gesunde Kraft der Gliederungen, den ohne übertriebenes Prunken verwendeten, doch überraschenden Reichthum des Materials und den wohl berechneten Wechsel der Motive. Die Fassade stammt von *Rocco Pennone*. Das Innere wurde angeblich 1580 vollendet. Der Name des Meisters ist unbekannt. Man könnte auch hier an den die Kirche schmückenden Maler *Carlone* denken. S. Siro (1576 begonnen) (Fig. 116), eine weitere, stattliche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Anlage, schließt sich dem oben geschilderten Bau an. Von der Hauptkirche Genua's, St. Annunciata, unterscheidet sich auch diese dadurch, daß hier wieder

die Langhausarkaden auf gekuppelten und zwar kraftvoll gebildeten jonischen Säulen ruhen. Die Seitenkapellen sind hier minder ausgebildet. Zwischen den Querschiffen und dem gestreckten Chor ist je eine reiche, achteckige Kapelle angeordnet.

Der Formenluxus in der Ausstattung des Baues, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollendet worden zu sein scheint, ist ein hoch gesteigerter. An allen Gliederungen, namentlich dem Kranzgesims, findet sich reiches, plastisches Detail. Das Tonnengewölbe zielt eine große malerische Komposition, die runde Kuppel über der Vierung erfüllt den Raum mit reichlichem Licht. Das Ornament selbst ist freilich vielfach flau und empfindungslos behandelt. Auch hier haben *Taddeo* und *Gianbattista Carlone* den Hauptantheil am dekorativen Schmuck.





V. KAPITEL.

DIE SCHULEN SANSOVINO'S UND SANMICHELE'S.



Venedig's politische Stellung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird durch den heldenmäßigen Kampf gegen die Türken gekennzeichnet. Als 1569 das Arsenal abbrannte und die Feinde der Christenheit, die Wehrlosigkeit der Lagunenstadt benützend, Cyprien eroberten, zeigte sich erst recht, in wie hohem Grade diese die Vorkämpferin gegen den grimmigen Feind war. Der mit Unterstützung der wichtigsten Seemächte erfochtene glanzvolle Sieg bei Lepanto gab ihr die Kraft zu erhöhtem Widerstand zurück, und brachte bald (1574) den langersehnten Frieden, der auch siebenzig Jahre fast ununterbrochen erhalten blieb.

In dieser Zeit war Venedig der Mittelpunkt des orientalischen Handels. Der Reichtum der großen Kauffartehäuser wuchs ins Ungemessene, mit ihm der Luxus. Der Zusammenfluß zahlreicher Nationen aus dem Norden und dem Süden gab der venetianischen Gesellschaft einen internationalen Zug, das freie Hafenleben den sorglos heiteren Charakter, aber auch alle Schattenseiten einer reichen Seestadt. Venedig wurde die hohe Schule vornehmer wie gemeiner Laster, ein Sammelpunkt zweifelhafter Existenzen. Die Häupter der großen Handelshäuser, die sich einer fürstengleichen Macht erfreuten, zu Haufe als bevorzugte Bürger einer Oligarchie, draußen auf den Inseln des griechischen Archipels aber als Könige schalteten, die mithin den Blick mehr auf die weite See, als auf das hinter ihnen liegende Festland richteten, erfüllten ihre Seele mit dem Bilde orientalischer Pracht, mit jenem

Prunkbedürfniß, jenem Verständniß für weiche Bequemlichkeit, welches der Osten so berauschend zu lehren weiß. Sie wurden die Meister der gesellschaftlichen Form für Italien. Nicht die Tiefe des geistigen Gehaltes, nicht die literarische oder reformatorische Leistung der Gelehrten und Staatsmänner gab Venedig ein Uebergewicht, sondern die modische Großstädtlichkeit, der freie Grundzug der auf Gleichberechtigung großer Geschlechter, nicht auf eine monarchische Spitze begründeten Gesellschaft, die Weltlichkeit und praktische Tüchtigkeit des Verkehrs, die Frische eines werktätig strebenden und schaffenden Geistes.

Die großen Kaufleute Venedigs liebten den breiten Lebensgenuß, das festliche Behagen, die prunkende Darstellung ihres Reichthumes. Wenn ihnen draußen das Leben Kämpfe in Handel und Wandel, in Sturm und Windstille, in wildem Anlauf, wie zäh ausdauernder Vertheidigung bot, wenn es ihnen den ritterlichen Geist eines kriegerischen Beherrschers der Meere gab, so galt die vor feindlichem Angriff wohl bewahrte Stadt mit ihrem belebenden, aufregenden Handelsverkehr, aber zugleich ihren stillen Wasserstraßen, der verschwiegene Feierlichkeit der Lagunen, ihren wunderbaren Farbenspielen in Luft und Meer als das höchst erstrebte Ziel des um die Güter der Welt ringenden Mannes. Dort ein festlich offenes Haus zu besitzen, dessen Loggien sich in sonnenhellen, blauen Wellen spiegeln, dessen weite Halle reiches Kaufmannsgut, dessen Säle in kunstreichen Bildern den Widerschein venetianischen Tagesglanzes birgt, dort an der Seite eines gesellschaftlich hoch gefeierten Weibes den Glanz des Ostens mit der Form des Westens zu verbinden, war ein zu lockendes Bild, um nicht zu immer neuen Anstrengungen zu reizen.

Die weltliche Thatkraft Venedigs steht so im strengsten Gegensatz zu der religiösen Vertiefung Rom's. Die kirchliche Kunst der Reform fand hier in der Barockzeit ebenso wenig einen geeigneten Boden als früher die des Mittelalters, soweit sie durch mystische Ideen, durch schwärmerische Verzückung und klösterliche Selbstqual bedingt war. Wohl hatte Palladio Gotteshäuser von einer wunderbar feierlich ernsten Stimmung geschaffen. Aber sie stehen vereinzelt, sind ohne Zusammenhang mit der übrigen Kunst Venedig's. Sie werden zwar in der Folge vielfach nachgeahmt, bleiben angestaunt als Werke eines hohen, bewunderungswürdigen Geistes, aber wo es sich um Befriedigung individuellen Geschmacks handelt, im Profanbau oder im Bau der in Venedig beliebten Geschlechterkapellen, weist der lebendige Sinn des Volkes die edle Einfalt Palladio's weit von sich, um in bunter Farbenpracht den Ausdruck des Schönen zu suchen, der mit ächt kaufmännischem Sinn ohne denjenigen des Reichthums nicht gedacht werden kann.

Venedig ist daher die einzige Stadt, welche eine Spätrenaissance fast gar nicht besitzt, sondern schnell einer eigenthümlichen Barockrichtung entgegen arbeitet. Es entwickelte sich trotz seines kosmopolitischen Gesellschaftslebens architektonisch in den letzten Jahrhunderten seiner Blüthe fast ebenso selbständig, als in den früheren. Es giebt einen ausgesprochen venetianischen Barockstil.

Wie sich während der Lebzeiten der großen venetianischen Meister der Hochrenaissance die architektonischen Anschauungsarten streng gegenüber standen, wie sich namentlich die etwas kalte Vornehmheit, die streng klassische Auffassung, der tiefe Ernst und die sichere Ueberzeugungstreue Palladio's von den sinnlich lebendigen, anschmiegsamen und farbig reichen Kunstformen Sanfovino's scharf trennte, so zeigt sich auch in der Folge der Zwiespalt zwischen den Schulen beider Meister. Unverkennbar war es aber der letztere gewesen, der dem beweglichen, prachtliebenden Sinne der Venetianer zunächst in demselben Grade mehr entsprach, als der klassicistisch gebildeten späteren Folgezeit der feierlich ruhige Vicentiner. Jener hatte von Sanmichele die unnachahmliche Feinheit in der Kunst des Profilirens erlernt, eine Fähigkeit, die in Venedig doppelt von Werth war, weil man hier, um die Mauerkörper und durch sie den immerhin unsicheren Pfahlunterbau nicht zu sehr zu belasten, weit ausladende Gesimse mit derber Schattenwirkung nur ungern anbrachte. Es war mithin das Schaffen in Massen, wie es in Rom üblich und auch von Palladio in seiner Weise angestrebt war, nur bei größten Mitteln, also zunächst nur an öffentlichen Bauten oder den Palästen mächtiger, fürstengleich residirender Geschlechter möglich, dagegen eine Zierarchitektur, ähnlich jener, welche die Gothik entwickelt hatte, noch immer im Privatbau und bei den kleinen kirchlichen Gemeinschaften erwünscht. Durch den Bau der Bibliothek aber, durch jene unvergleichlich reiche, einschmeichelnde Façade hatte Sanfovino das archeologische Gewissen der für die Antike und ihre Erforschung mit besonderem Eifer glühenden Venetianer beruhigt, indem er das Mittel fand, die klassischen den Theatern entlehnten Formen mit einem plastischen Reichthume zu verbinden, der in der italienischen Hochrenaissance einzig und so recht nach dem Sinne der Mitbürger des Meisters war. Dieses Werk wies der ganzen Barockkunst Venedigs die Richtung, und überdauerte mit seinem Einfluß denjenigen Palladio's.¹⁾

Der talentvollste unter den Schülern Sanfovino's war der Bildhauer

¹⁾ Hauptquellen: O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860, siehe daselbst die Literatur; Luca Carlevariis, le fabbriche e vedute di Venetia. Venedig 1703.

Alessandro Vittoria della Volpe (geb. zu Trient 1525, † zu Venedig 1598), der sich jedoch auch als Architekt bethätigte, indem er unter seiner Anzahl von Altären und Grabdenkmälern den Palazzo della Sala del Canale Grande (1582—1590) errichtete. In der Fassade desselben zeigt er als Bildhauer und Venetianer so recht seiner Abneigung gegen überladene verzierte Flächen Ausdruck. Die beiden Untergeschoße sind als Sockel unter den beiden oberen behandelt. Der mittlere Sockel ist in drei Theile getheilt. Der mittlere derselben ist aus Rundbogen über gekuppelten Säulen gebildet, die sich je ein Balkon hinzieht. Die seitlichen dagegen sind durch schreitende Fensterrechte Fenster mit abgebrochenen Giebeln zwischen dem Rahmenwerk und in dem Hauptgeschoße durch mächtige, aber derbem Barock gegliedert. Die Verdachungen über den Fenstern und die Umrahmungen der beiden zwischen ihnen liegenden sind in phantastischer, aber im Profil schöngeformter Weise gezeichnet, das Detail dagegen von einer Feinheit, die namentlich der laufende Hund an der Sockelkante zeigt. Der kungsvoller, hier wohlberechtigter Abschluß des Gebäudes, aber noch matter in der Durchführung des architektonischen Entwurfes, namentlich flau in den Proportionen. In Venedig, jetzt Charmet-Galvagna. Der Bau ist aus Steinbalken, die Flächen sind stets als rechteckig behandelt. Nirgends ein Unterschied in der Behandlung der verschiedenen Stockwerken. Freier als das Palazzo jetzt Padadopoli, bei S. Silvestro mit den Kapitälern nicht fertig geworden. Vor dem Entwurfe, zierlichem Detail und durch die Ausführung eines der besten Werke der Zeit. Die Vermengung zweier Künste durch Fantin oder S. Girolamo. Jetzt architektonische Front ist durch einen Giebel und durch je vier Paare gekuppelter Säulen in drei Systeme getheilt. In dem Vorbild ist die Verbindung der Fenstern und Funktionen, von denen die Aussehen für die Aussehen an ihm alles

mit dem zwischen die eng gekuppelten Säulen kleine Nischen und Täfelchen mit abgebrochenen Giebeln in achtfacher Wiederholung eingezwängt sind. Der bekrönende Giebel ist endlich völlig kraftlos, so daß der Werth des Baues als Entwurf sehr niedrig anzuschlagen ist, während die reiche Gliederung, der bunte Wechsel der Formen und die reiche Schattenwirkung bewirken, daß wohl jeder Vorbeigehende dem einst noch viel reicher mit Skulpturen ausgestatteten Werke gern einen Blick schenkt. Daß Vittoria aber solchen Unfinn wie die Façade von S. Giuliano geschaffen haben soll, ist schwer zu glauben. Die Villa Barbaro, jetzt Giacomelli zu Mafer bei Treviso, welche *Palladio* 1564 baute, Vittoria aber mit Stuckdekorationen, Fontainen etc. auf das reichste schmückte, kenne ich leider nicht aus eigener Anschauung.¹⁾

Die 1867 durch Feuer zerstörte Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo (nach 1571), zu welcher der auch in der Kleinarchitektur als meist ziemlich wüßt, rein dekorativ arbeitender Barockmeister thätige *Girolamo Campagna* (geb. zu Verona 1552, † nach 1623) einen Theil des statuarischen Schmuckes lieferte, gehört zu jenen formlosen, wenngleich formenbelasteten Venetianer Bauten, deren wir noch mehrere zu erwähnen haben werden: ein Rechteck, in dessen Hintergrund ein quadratisches Tabernakel steht, an drei Seiten bis zur Decke reichende kannelirte Pilafter, welche die Fenster und zahlreiche Nischen einschließen. Schon unterbricht das feine Grenzen überschreitende Ornament die wichtigsten architektonischen Linien. Als Architekt zeigt sich Campagna ferner an dem riesigen Altar von S. Lorenzo (1615 bis 1618), einem in schwerster Marmorpracht ausgeführten Triumphbogen, in zwar nicht glücklichen Verhältnissen, doch malerisch reichster Wirkung.

Die große Zahl der Bildhauer, welche in Anschluß an Vittoria an Altären und Grabdenkmälern, Portalen und sonstigen Zierbauten und auch in der Architektur sich versuchten, jedoch meist ohne inneren Beruf oder selbst ohne jene nöthigen Vorkenntnisse waren, um den Mangel an tektonischem Empfinden verdecken zu können, hier namentlich aufzuzählen, würde zu weit führen. Eine Förderung der Baukunst, und sei es auch nach der Richtung des rein Dekorativen, liegt in ihren Arbeiten zweifellos nicht.

Auch unter den Architekten der Folgezeit zeigen sich wenig bevorzugte Talente. Die bedeutenderen unter denselben sind: *Simeone Solare* (geb. zu Venedig). Dieser baute die Campanile von S. Giorgio dei Grechi (1587), eine schlanke Nachbildung desjenigen von S. Marco, in guten Verhältnissen, doch ohne eigene künstlerische Idee; ferner die

¹⁾ Vergl. Charles Yriarte, Villa Barbaro, in L'Art, 1875 und 1876.

trockene, wie aus dem freigelegten Plätze ersichtlich, groß geplante Kirche von S. Lorenzo (1595—1617), von der jedoch nur ein weiträumiges Querschiff und der Chor fertig wurden. Das Innere ist durch eben so hohe als schwächliche Komposita-Pilaster gegliedert, im Korbogen überdeckt, in einer Form, die namentlich zu den halbkreisförmigen Oberlichtfenstern auf das unerfreulichste in Widerspruch steht. *Bartolommeo Monopola* ist der Erbauer des Palazzo Ruzzini, jetzt Priuli (um 1580) am Campo St. Maria Formosa, einer schwerfälligen, unorganischen Anlage mit drei Ordnungen über einander, ohne die überkommene Feinheit des Profiles, und auch im Grundriß von kleinem, vielleicht aber auch durch Umbau beschädigtem Entwurf. Ferner werden genannt: *Sebastiano Mazzoni*, ein Florentiner, von welchem der Palazzo Moro-Lin am Canale grande stammt, ebenfalls ein Bau ohne durchdachte Massenvertheilung, durchweg rusticirt, und in Arkaden sich aufbauend, welche im obersten und untersten Geschoß ohne Pilaster-Ordnung, in den drei dazwischenliegenden Stockwerken mit solchen in der bekannten Reihenfolge versehen, überall aber in den schweren Formen eines gezierten Barock gehalten sind. *Antonio Contini*, der die bekannte Seufzerbrücke (1597 begonnen) in anmuthigem Bogen, mit einem diesem in den Linien entsprechenden Segmentgiebel, barockem, aber hier nicht unangenehmem Detail von dem Dogenpalast zu den Staatsgefängnissen schlug; ferner *Bernardo Contini*, der Erbauer des wenig hervorragenden Palazzo Barberigo della Terazza (1568). Schließlich *Francesco Contini*, der zwischen 1618 und 1647, als an unbedeutenden Kirchenbauten beschäftigt, genannt wird.

Der empirischen Richtung Venedig's gegenüber zeigt die Entwicklung der Architektur in den venetianischen Landstädten, wohin die stetige Fortentwicklung der durch die einzelnen Meister der Hochrenaissance gegebenen Anregung führte.

So ist Verona¹⁾ für die Folgezeit fast ausschließlich durch *Sanmichele* beherrscht. Des großen Künstlers Hand giebt sich am deutlichsten in der Behandlung der Profile kund, in der er wohl einer der ersten Meister der Renaissance war. Fein und zierlich scharf und daher wirkungsvoll, bei gewissenhaftester Abwägung der Glieder zu einander, sind dieselben nie dekorativ, sondern stets als Ausdruck von Funktionen verwendet. Dabei ist Sanmichele derb in den Massenwirkungen, von großem Reichthum der Phantasie, ohne zu Ueberchwänglichkeiten zu neigen. Seine Lehre erweist sich als höchst geeignet für die Ausbildung einer lebenskräftigen Kunstschule, denn es ist an ihm alles

¹⁾ Scipio Maffei, Verona illustrata, 1732. Verona, Guida storica ed artistica, 1877.

gefunden, einfach, schlagend. Dazu kam, daß er in einer Stadt wirkte, welche reich an künstlerisch thätigen Kräften war, da sie so recht das Ausfallsthor Italiens gegen den Norden bildet. Denn seit Jahrhunderten wandern vom Süd-Abhange der Alpen die Muratori nach Deutschland, um dort Arbeit und Verdienst zu suchen und früher um zu Lehrern der künstlerischen Errungenschaften Italiens zu werden. Ueberall begegnet man in der deutschen Baugeschichte seit dem 16. Jahrhundert jenen anstelligen Köpfen, die neben ihrem praktischen Können und ihrer soliden künstlerischen Ausbildung in oft überraschender Weise das Vorrecht der Weitgereiften haben, sich in Land und Leute schicken zu können, fremden Eigenthümlichkeiten nachzugeben, ohne auf die eigenen zu verzichten.

Leider besitzen wir über Verona's Baugeschichte nur die allerbescheidensten Nachrichten. Nur zwei Künstlernamen sind uns aus der Schule des Sanmichele erhalten, der des Veronesen *Giulio Mauro* und des *Domenico Cortoni*, eines Verwandten des Meisters.

Von ersterem stammt der Palazzo Murari Bra, ein noch ganz naives, aber höchst poetisches Werk, das in mancher Beziehung an Mantuaner Bauten erinnert, aber im Detail ungleich lebendiger und heiterer ist, als jene. Zwar die unten rusticirte, darüber durch gekuppelte Pilaster getheilte Façade ist keineswegs ein Meisterwerk von durchbildetem Können. Das im hohen Fries von den Mezzaninfenstern durchbrochene Gesims geht durchaus nicht zusammen mit der bescheidenen Ordnung, die Abmessungen sind fast zu bescheiden; aber der Hof mit feinen Seitengalerien in Stein und Holz, seiner offenen Loggia und einfach heiteren Architektur wirkt um so befreundender. Im Detail steht ihm der noch ganz in den Formen der Frührenaissance gehaltene Palazzo Uberti nahe, der die kleinliche Rustika des Palazzo de' Diamanti in Ferrara aufnimmt, jedoch mit anderen zierlichen architektonischen Gebilden geschmackvoll verbindet. Letztere lassen auf eine Entstehungszeit nach 1560 schließen.

Ungleich derber, der Architektur Scamozzi's verwandt, ist Cortoni's Palazzo della Gran Guardia (1614), der erst in neuerer Zeit ausgebaut wurde. Noch zu Scipio Maffei's Zeit standen außer dem Parterre nur acht Joche des Obergeschoffes. Die Architektur unterscheidet sich von der des Palazzo Bra außer durch ihre mächtigen Verhältnisse durch die Ausbildung des Erdgeschoffes zu einer eindrucksvollen rusticirten Bogenhalle, welche den Zweck des Haufes als Thorwache kräftig darstellt. Das Obergeschoß und der Mezzanin darüber sind durch eine toskanische Ordnung unter weit ausladendem Gesims zusammengefaßt und schon etwas trockener Architektur. Es ist das

Ganze eine Umbildung von Sanmichele's Palazzo Verzi, jetzt Sparavieri zu kräftigerer Formensprache; beide aber hängen in ihrer Detailirung von der berühmten altrömischen Arena ab, die ihnen gegenüber liegt, und mit der sie wohl ein künstlerisches Ganzes zu bilden bestimmt waren.

Auf ein eigenartiges Motiv Sanmichele's sei hierbei aufmerksam gemacht, das sichtlich von Einfluß auf die Folgezeit wurde, und auch bei Aleffi Nachahmung fand, nämlich auf die Neigung, die Fenster übereinander durch Zwischenglieder zu verbinden und als selbständige, unter sich durch verkröpfte Gurte zusammengehaltene Architekturtheile durch mehrere Geschosse aufzubauen. Dies findet sich beispielsweise in den Obergeschossen des Palazzo Monga am Corso Cavour, der trotz seiner nahen Verwandtschaft mit dem Verzi und naiver Details wohl erst gegen 1600 entstanden sein dürfte, ferner mit hoher Verfeinerung des Profiles an der sonst unglücklich komponirten Façade des etwa gleichzeitigen Palazzo Ottolini, dessen Hof eines Besuches würdig ist.

Nach und nach bildet sich in Verona ein sehr edler und einfacher Typus des reichen Wohnhauses aus, von dem namentlich die Strada di S. Fermo maggiore beachtenswerthe Beispiele beherbergt: Casa Goldschmidt (Fig. 117) mit reizender Perspektive durch das Vestibül nach einer den Hof abschließenden Arkade und ausschließlich durch die Sanmichele'sche Fensterarchitektur gegliederter, aber trotzdem nicht wirkungsloser Façade; die Häuser Nr. 15, 18, 28; das Divisionskommando zwar nur mit 4 Achsen in der Façade, doch hübschem Säulenhof; das an Florenz erinnernde Haus Nr. 19; die malerisch gruppirten Anlagen an der Ecke des Vicolo Rosche (Fig. 118) und Vicolo Leoncino (Fig. 119); der Palaß Stradone S. Pietro incarnato mit noch naivem Detail. Endlich eine Anzahl kleinerer Anlagen auf der Etschinsel, vor Allem der frühe, köstliche Palazzo Murari de Corte, dessen gemalte Façaden spätere Umbauten zwar verdarben, doch nicht so, daß ein Künstlerauge die Reize derselben nicht sich zurückbilden könnte. Ferner die hübschen Häuser in Via St. Maria Rocca Maggiore Nr. 8, 18, 22 und das alterthümlich anheimelnde Haus Nr. 9, das bei bescheidensten Verhältnissen ächt künstlerischen Geist zeigt. Die zu diesen Bauten nöthige Wirkung heitrerer Farben hat sich in anmuthigster Weise an dem kleinen Häuschen Piazza St. Libera Nr. 2 erhalten, dem jenes Via St. Chiara Nr. 13 verwandt ist.

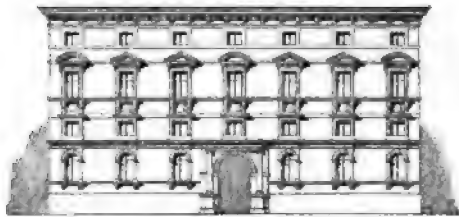


Fig. 117. Casa Goldschmidt zu Verona.

Die Entstehungszeit aller dieser Werke einer still stehenden und provinziellen Kunst anzugeben, ist schwierig; zeigt doch das allein inschriftlich datirte Pfarrhaus von St. Maria in Organo noch 1742 die Vorzüge derselben in ungeschwächtem Maße.



Fig. 118. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

Flügel, welche der alten am Hauptbau in ziemlich geistloser Weise nachgebildet wurde. Die Balustrade über der Façade entstand gar erst



Fig. 119. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

Eine gesteigerte Kunstthätigkeit entwickelt sich im Anschluß an Cortoni's Bau im Anfang des 17. Jahrhunderts. Ihr gehört die Façade des stattlichen Palazzo Canossa an, der angeblich 1527 begonnen und 1560 beendet, in seiner heutigen Gestalt bis auf die Innenarchitektur schwerlich so weit zurück datirt werden darf. Neu ist wohl zweifellos die Hofarchitektur der

1770. Ferner der benachbarte Palazzo Baltadoro, der bei mehr bürgerlicher Haltung das stattliche Vestibül mit ersterem gemein hat, in der Façade aber durch einfache wagrechte Gliederungen, rusticirte Erdgeschoßfenster und ein kräftig betontes Mittelmotiv sich auszeichnet. Ein unvollendeter und daher ziemlich wüster Palaß in der Via Gran Czara Nr. 11, stattliche Häuser für große Handelsherrn in Via St. Paola di Campo Marzo Nr. 29—31 und Via S. Vitale Nr. 19 (jetzt Kaserne) gehören noch diesem Genre an. Zum Palaßcharakter erhebt sich dagegen Casa Giuliari, die gleich dem verwandten Palazzo Canossa, im

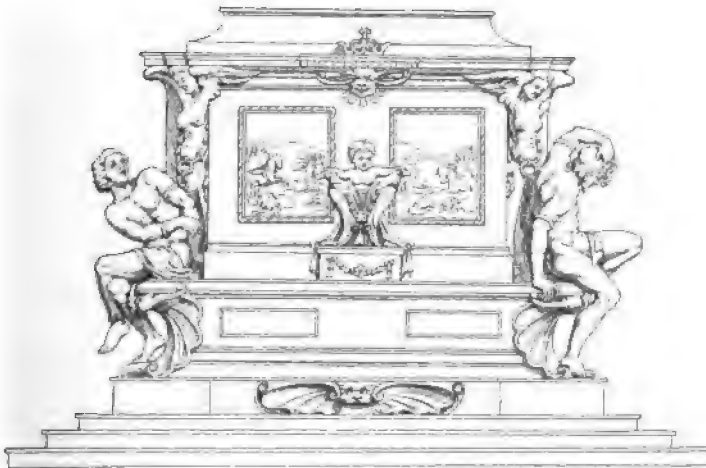
18. Jahrhundert erweitert, auch in ihren ursprünglichen Formen mit diesem vielfache Berührungspunkte hat. Das Hauptgeschoß besitzt Rundbogenfenster, deren Kämpfergesims als Gurt über die Pfeiler durchgeführt ist, die Stockwerke darüber und darunter decken ihre Fenster mit geradem Sturz, die Thore sind in Rustika gehalten, den Fries

füllt ein Relief, das aus dem sich immer wiederholenden Motiv einer Löwenjagd sich zusammensetzt. Die hübsche, malerische Hofanlage, das Vorkommen eines sonst in Italien ganz ungebräuchlichen Erkers weisen auf nordische Beziehungen hin.

Der unfertige und arg verwahrloste Palazzo Sagramoso mit trefflichem, kräftig gezeichnetem Portal bei sonst bescheidenen Verhältnissen, und dem Wohnhaus sich nähernde, ansprechende Anlagen am Corso Vittorio Emanuele, wie Palazzo Riva, Fracastoro, das Haus Nr. 47 schließen sich weiter noch dieser Richtung an, als deren Abschluß der ausgedehnte Palazzo Ridolfi gelten kann, an dem die Verbindung zierlichen Details mit einer gewissen Leere in den Hauptformen bezeichnend ist.

Am Kirchenbau Verona's ist wenig Beachtenswerthes in späterer Zeit entstanden. Zunächst fallen die zahlreichen, meist wenig glücklich sich aufbauenden Thürme auf. Als Vorbild diente jener von St. Maria in Organo, welchen *Fra Giovanni* 1533 schuf, ein rechtwinkliger mehrstöckiger Aufbau mit achteckigem Obergeschoß und welscher Haube. Die schwerfällige Kopie an S. Giorgio in Braida, die wegen ihrer Anwendung eines Triglyphenfrieses über jonischer Pilasterordnung merkwürdige von S. Nazaro e Celso, endlich der derbe, unschöne Thurm von S. Cristoforo, jetzt Artilleriedepot, gehören hierher.

Unter den Kapellen des Domes nimmt jene ein besonderes Interesse in Anspruch, die Sanmichele's Cappella Pellegrini in S. Bernardino nachbildet und deren Kuppel in ovale Grundrißform überfetzt. Verwandt ist diejenige in St. Anastasia (1607), bei der die achteckige Kuppel über einem quadratischen durch eine korinthische Pilasterarchitektur ziemlich trocken gegliederten Raume sich erhebt.





VI. KAPITEL.

VICENZO SCAMOZZI.



en venetianischen Architekten, namentlich dem Bildhauer Vittoria gegenüber, vertrat *Vicenzo Scamozzi* (geb. zu Vicenza? 1552, † zu Venedig 1616)¹⁾ die strengere Schule und die Architektur als selbstständige Kunst. Er kam jung (1569) nach Venedig zu Sanfovino, welcher starb, als jener 18 Jahre alt war, studirte darauf selbständig weiter, ging 1579 bis 1580 nach Rom, um nach der Antike sich fortzubilden. Wie seine Kunst auf das deutlichste erweist, war er ein eigentlicher Schüler Palladio's nicht mehr, als jeder andere oberitalienische Architekt jener Zeit. Seine Jugend scheint er fast ausschließlich kunsttheoretischen Studien gewidmet zu haben, von welchen seine Bearbeitungen des Vitruv und namentlich sein allerdings erst kurz vor seinem Tode (1615) erschienenes Buch „*Idea dell' Architettura universale*“ Kunde geben. Dieses berühmte Werk lehnt sich in der Eintheilung an dasjenige Serlio's an. Sein großes Verdienst beruht hauptsächlich in der Ausbildung der

¹⁾ Tommaso Temanza, Vita di Vicenzo Scamozzi, Venedig, 1770. Filippo Scolari, Della vita e delle opere dell' Architetto V. S. Commentario, Treviso, 1837.

²⁾ Morfolin, Viggio de V. Scamozzi.

Lehre von den Säulenordnungen, die er in höherem Grade als seine Vorgänger in ein System zu bringen verstand, deren Verhältnisse nach Modeln und Partes er mit größerer Schärfe nachwies, so daß die Vergleichung seiner Folgerungen mit denjenigen anderer Meister für die spätere Zeit eine der beliebtesten Beschäftigungen für jene Architekten abgab, welche immer mehr nach der letzten vollendeten Einheit der Form sich sehnend, dort Regeln festgesetzt zu haben wünschten, wo Phantasie und feine formale Empfindung mehr und mehr geschwunden waren.

Scamozzi ist eine durchaus empirische Natur und als solche eine höchst merkwürdige Erscheinung. Sein am Studium der Antike geschärftes Auge erkannte auch die Schönheiten anderer Stile. Dies beweist am schlagendsten das merkwürdige Skizzenbuch, welches das Museum zu Vicenza beherbergt.²⁾ In diesem sind die gothischen Bauwerke Frankreichs mit einem Verständniß und einem Feingefühl wiedergegeben, wie dies wohl kaum ein anderer Meister jener Zeit vermocht hätte. Man muß z. B. gleichzeitige deutsche Kupferstich-Ansichten mit diesen Blättern vergleichen, um zu sehen, wie selbst in der Heimat der Gothik das eigentliche Verständniß für dieselbe geschwunden war. Nicht minder äußert sich der empirische Sinn Scamozzi's in seinen Bauten, in welchen er scheinbar mit jeder Stadt den Charakter wechselt, indem er sich ihren Anforderungen und ihren stilistischen Eigenthümlichkeiten unterordnet. Er betrachtet es sogar als Ruhm in allen Sätteln gerecht und allen älteren Meistern verwandt zu sein. Es wird dieser eigenthümliche Zug in seinem Schaffen, der sichtlich durch seine großen Reisen genährt worden war, noch des Einzelnen nachzuweisen sein.

Eine höchst auffallende Erscheinung ist aber, daß Scamozzi, der Mann der Regel, sich daran machte, eine neue, sechste Ordnung zu entwerfen, dieselbe mit einem erläuternden Text zu veröffentlichen, daß er somit den Barockcharakter seines Schaffens, die Absicht, die Antike formal zu erweitern, voll zum Ausdruck brachte. Sein Vorgang wirkte ein Jahrhundert hindurch: immer wieder entstehen von nun an die Versuche, neben den alten, neue, für die Zeit und das Heimatsland des Architekten eigenartige Säulen- und Gebälkformen zu schaffen. Die „ordine eroica“ Scamozzi's ist freilich ein ziemlich verunglücktes Ding. Die Basis besteht aus einer etwas veränderten attischen, unter der noch eine Kehle und ein Karnies angebracht ist. Das Kapital bildet sich aus einem wulstigen Polster und einigen schwächlichen Profilen. Das Gesims ist reich an wenig ausdrucksvollen Gliedern, ohne Konfolen, doch mit Zahnschnitt versehen. Aber weit interessanter als der Entwurf selbst, sind die Erklärungen zu demselben. Wer Auge

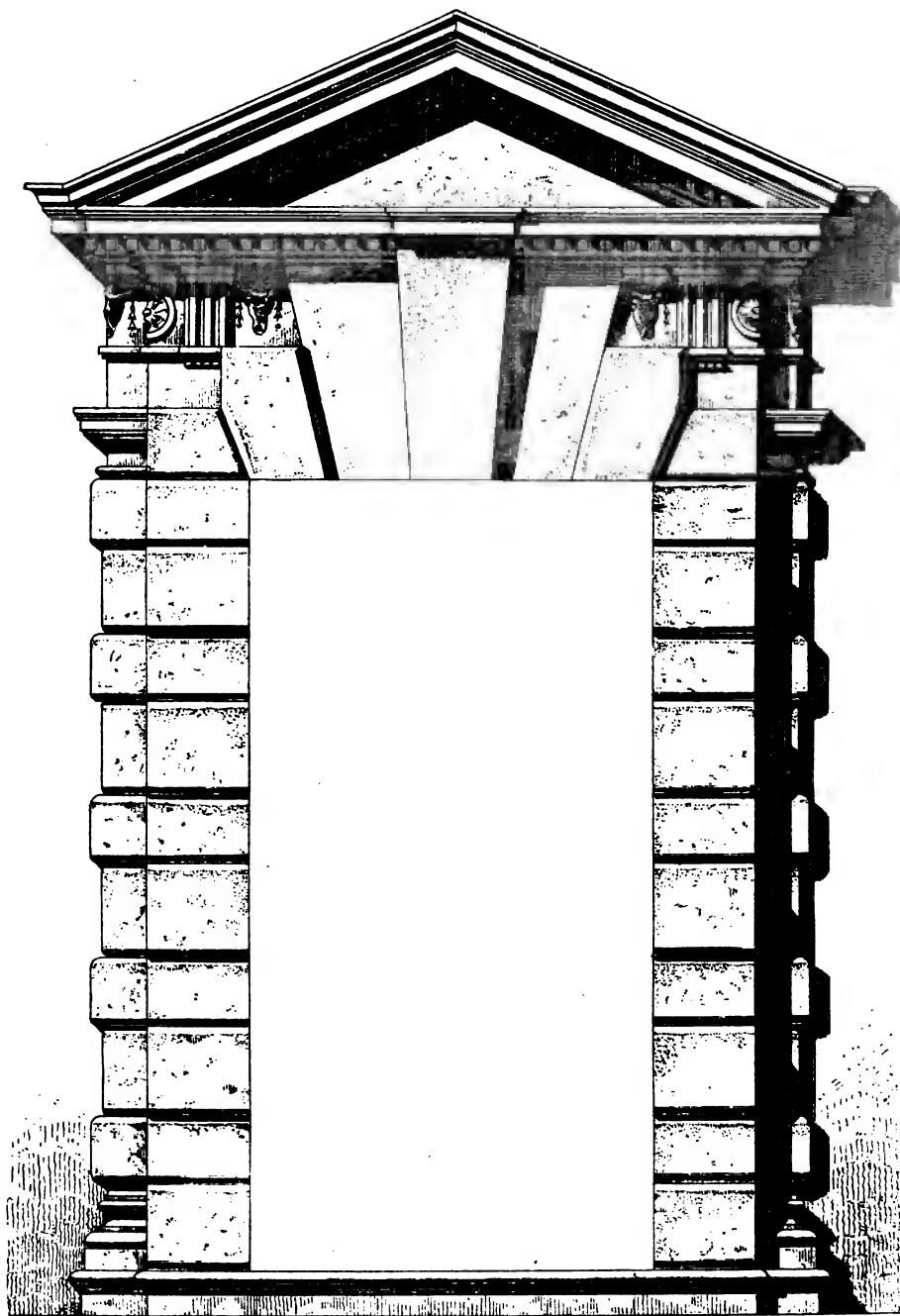


Fig. 120. Palazzo Corner della Cà grande, Thüre im Vorhaus.

für künstlerische Dinge hat, erkennt alsbald, daß die Ordnung nicht ohne Mühe entstanden ist, findet fogar in allen ihren Theilen das Absichtliche, Gequälte heraus. Aber Scamozzi glaubt sich vor dem Vorwurfe der Vermeffenheit, diese Neuerung gesucht zu haben, verwahren zu müssen. Vielmehr sei er durch Zufall auf dieselbe verfallen. Er hatte mithin die Kühnheit seines Schrittes und die auf denselben zu erwartenden Vorwürfe seiner Kunstgenossen wohl erkannt, da er sonst seiner Verdienste sich zu rühmen nicht eben schüchtern war, und empfand wohl auch, daß er hier ganz neue Bahnen einschlage, indem er zielbewußt von der Antike abwich. Seine That ist demnach nicht zu vergleichen etwa mit den naiven, damals aber schon als fehlerhaft mißachteten Neubildungen der Frührenaissance, ist nicht das Resultat der Phantasie, sondern nüchterner Erwägung und selbstbewußter Befreiung von der altklassischen Form. Sie geht mithin die gleichen Wege wie die mehr künstlerische Schaffensart Buontalenti's.

An Scamozzi's Bauten zeigt sich das ihm eigenthümliche Talent der Anlehnung an Andere zumeist klar ausgesprochen. Bald ist es Sanfovino, bald Palladio, dem er folgt, dessen Ideenkreis er aufnimmt und in seiner Weise fortbildet. Indem er Beider Kunst vereinigte, indem er neuaufgenommene Motive aus der Antike hinzufügte, glaubte er beide zu übertreffen.

Seine erste bedeutendere Arbeit, die Klosterkirche St. Celestia, war zwar eine Nachbildung des Pantheons, fand aber so wenig den Beifall der klösterlichen Bauherrinnen, daß sie abgetragen und verändert aufgebaut wurde. Bei dem Entwurf zu den Procuratie nuove dagegen fühlte er sich durch die Architektur der Bibliothek Sanfovino's gebunden und empfand sehr wohl, daß für die weitaus größeren Fronten der Piazza S. Marco das an der Piazzetta ausreichende zweigeschoßige Motiv nicht genügte. Daher fügte er, entsprechend den alten Prokurationen, mit Recht dem Bau ein drittes Geschoß hinzu, und verhalf somit wesentlich dem Platz zu dem ihm eigenen saalartigen Charakter. Aber es gelang Scamozzi nicht, seiner Façade jene volle Abrundung zu geben, die der Bibliothek in so hohem Grade eigen ist. Die Untergeschoße sind zwar sehr edel; das oberste aber, welches nach römischem Vorbilde geschlossen geformt und durch Fenster durchbrochen wurde, entbehrt bei unverkennbarem Geschick in der Detaillirung der erfrischenden Freiheit der Sanfovinischen Bauglieder. Man spürt der Architektur nur zu deutlich an, daß sie ein Kompromiß mit der gestellten Aufgabe, nicht eine Lösung derselben ist. Der Mangel reichen plastischen Schmuckes, der nur an einigen Fenstern fertig geworden ist, macht sich dazu noch nachtheilig geltend, mehr noch die unmittelbar sich auf-

drängende Vergleichung mit einem so hohen Meisterwerke, wie die Bibliothek eines ist. An der jetzt durch den Bau der Nuova fabbrica (1810) verdrängten Schmalseite des Markusplatzes, wandte Scamozzi, um Sanfovino's Kirche S. Geminiano hervorzuheben, auch wieder die zweigezochte Anlage an, die er wohl auch an den Prokuratien nur ungern verlassen hatte.

Neue Eindrücke wirkten auf Scamozzi ein, nachdem er 1585 nochmals Rom und 1588 Süddeutschland und Polen besucht hatte. Ueber seinen Einfluß in Prag, siehe Lübke, *Gesch. d. Renaiss. in Deutschland* 2. Aufl. Bd. II. pag. 100. 120. 141. — In Polen errichtete er ein von Bastionen um-

gebenes festes Schloß für den Herzog Christof von Sbarasz ¹⁾ in dessen Hauptstadt gleichen Namens, östlich von Lemberg, nahe der Wolhynischen Grenze; eine, wie es scheint, trotz zweier Belagerungen noch erhaltene große, rechtwinklige Anlage mit mittlerem Hof, tiefem, für das nördliche Klima wohl wenig geeignetem Saale von guter Grunddisposition, aber trockner Fassade, in der ein im Obergeschoß von vier Pilastrern gegliedertes Mittelrisalit mit breitem Giebel als eine frühe Anwendung des später übermäßig benutzten Motivs die Aufmerksamkeit am meisten auf sich lenkt.



Fig. 121. Palazzo Pisani zu Venedig. Grundriss.

Der Venetianer Profanbau hatte damals bereits eine feste Gestaltung angenommen, welche durch die örtlichen Verhältnisse bedingt, für die Folgezeit maßgebend blieb. Als eines der merkwürdigsten Beispiele ist hier Palazzo Pisani am Campo S. Stefano zu nennen (Fig.

121), eine der weiträumigsten Anlagen von Venedig, ein wohlausgebildeter Palast für einen großen Kaufherren jener Zeit. Den Hauptraum des Erdgeschosses bildet die weite Halle, welche, den ganzen Bau durchschneidend, einerseits durch den Hof von der Straße, andererseits vom Kanal zugänglich ist, der Handels- und Stapelplatz des Hauses. Dieselbe durchschneidet Erdgeschoß und Mezzanin, welches letztere meist die Schreibstuben beherbergte, von denen man durch seitliche Fenster das Treiben in der Halle überschauen konnte. Alte Schiffs-

¹⁾ Vergl. Brachelli, *Handbuch der Geographie und Statistik des Kais. Oesterreich*. Leipzig 1861—1867, S. 494. Nachweis und Aufklärung verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. S. Ruge zu Dresden.

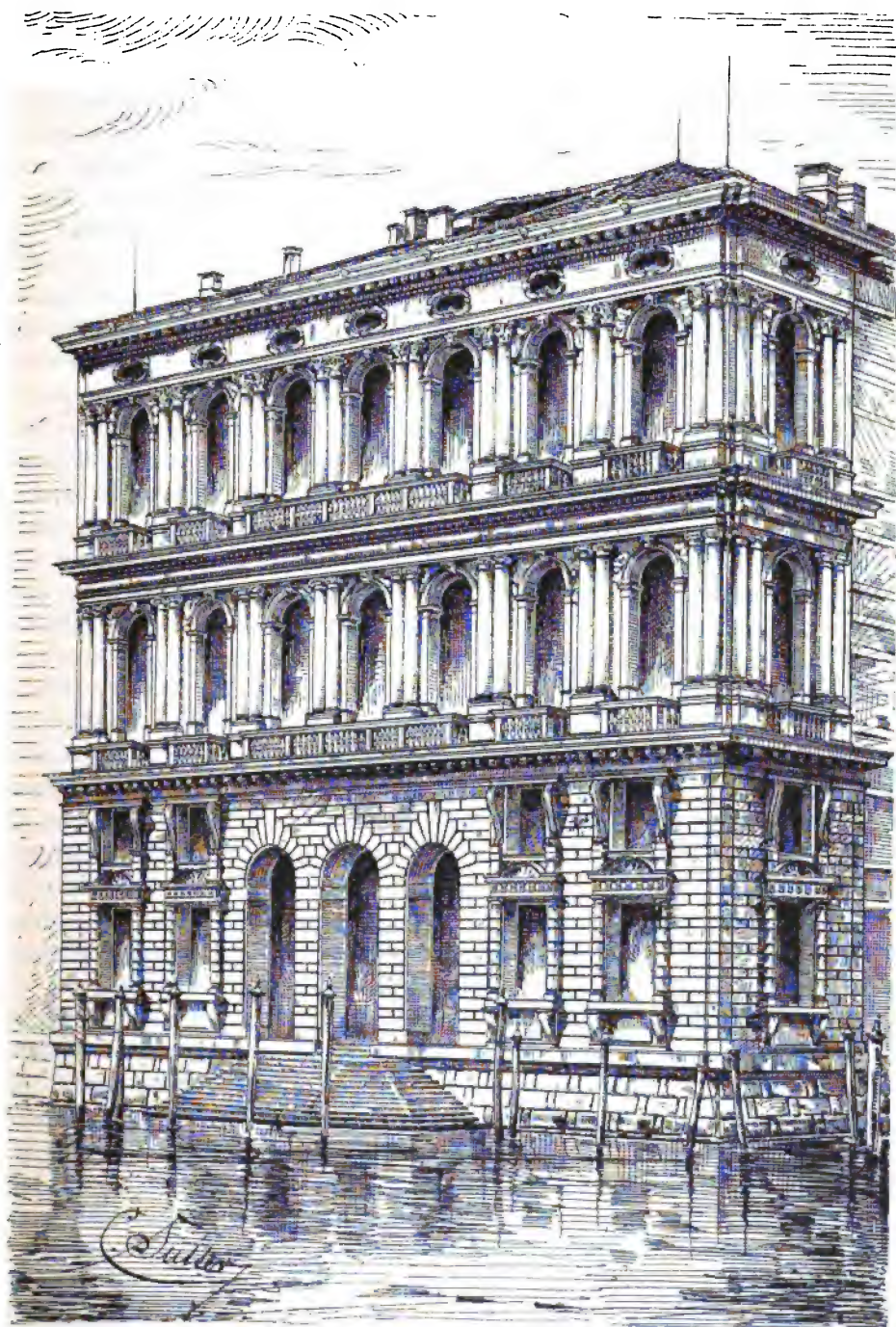


Fig. 122. Palazzo Corner della Cà grande zu Venedig.

laternen, Flaggen und andre Trophäen, aber auch Statuen, zieren diesen Raum. An denselben schließt sich hier, wie auch sonst üblich, durch eine Säulenstellung getrennt, seitlich der Hof, den die Wirthschaftsgebäude umgeben. Ueber der Halle, durch oft schmale Treppen zugänglich, befindet sich der Festsaal des Hauses, der meist gleich jener galerienartig tief das ganze Haus durchschneidet, und nach beiden Seiten durch die Pergola dem Lichte sich möglichst öffnet. Anstoßend an beide Längsmauern befinden sich die Empfangsräume, im Anschluß über den Seitenflügeln die Wohnzimmer. Der Charakter des Hauses ist der einer ernsten Feierlichkeit. Die großen Haupträume, namentlich die Säle, die sich auch in den Obergeschossen wiederholen und glänzend mit Malereien geschmückt sind, sind auch die am meisten betretenen. Hier, in diesen fast monumental weiten Gelassen vereinigt sich das geschäftliche wie das Familienleben der Venetianer, hier entfaltet sich die Pracht des geselligen Lebens, die fürstliche Größe unbegrenzten Reichthums. Im Palazzo Pisani wiederholt sich dieselbe Hauseintheilung sogar zweimal. Der kleine Hof mit seinen Rustikathüren und Balkonen an beiden Langseiten, seinen zahlreichen, dem aus der Halle Vortretenden entgegenschauenden Büsten ist der ältere und dürfte dem Scamozzi angehören. Die sich anschließenden Bauten dagegen sind jüngeren Ursprunges.

Die Façade dagegen ist ein tolles Werk eigenwilliger Launen, in den Hauptgeschossen gegliedert durch überfchlanke, gekuppelte Fenster, ohne wirkfame Vertikaltheilung, voll verschiedenförmiger Lichtöffnungen, ohne festes struktives Gerippe, ein merkwürdiges Muster venetianischer Dekorativarchitektur. Am benachbarten Palazzo Morosini ordnete der Architekt über einem rusticirten, als Sockel behandelten Parterre im Hauptgeschoß eine zierliche, aber ausdruckslose Pergola an, was ihn jedoch nicht abhielt, über derselben einen schweren Pfeiler, zu Seiten desselben aber gekuppelte Fenster anzulegen. Fast alle Profile sind unter einander gleichwerthig, und mithin von matter Wirkung.

In ähnlichen Grundformen bewegen sich auch die nachweisbar Scamozzi angehörigen Wohnhäuser Venedig's. Der Senator Pietro Duodo, welcher als Gefandter der Republik den Scamozzi zur Reise nach dem Norden mitgenommen hatte, ließ sich von ihm nach seiner Rückkehr ein solches, den Palazzo Duodo bei S. Marco Zobenigo, errichten, von dem ich leider nicht weiß, ob er noch steht. Den Palazzo Barbarigo bei S. Trovasa, jetzt Palazzo Nani, ein älteres Werk des 14. Jahrhunderts, baute der Meister um und errichtete den benachbarten Palazzo Contarini degli Scrigni oder Corfù (1609), eine gut vertheilte Façade mit zwei Geschossen, die an den Zwischenpfeilern von gekuppelten, sonst von einfachen Pilastrern und

von Rundbogenfenstern gegliedert werden und über einem Parterre sich erheben, dessen rusticirte Wandflächen als breite Pfeiler behandelt sind. Die Anlage ist formenstrenger in den Verhältnissen als sonst in Venedig üblich, ein gesunder, doch nicht eben anmuthender Entwurf. Weiter wird dem Scamozzi zugeschrieben: der Palazzo Corner in Murano, ein im Geiste Palladio's, mit korinthischer, durch zwei Geschoße reichender Vorhalle geschmückter, kleinerer Bau; der Flügelbau am Palazzo Vendramin Calergi und einzelne weitere Paläste, die theils zu wenig bedeutend, theils mir nicht hinreichend bekannt sind, um ihnen eingehendere Besprechungen zu widmen.

Welches die Ideale eines Venetianischen Palaſtes für Scamozzi waren, hat er in seinem Plan zum Palazzo Cornaro à S. Maurizio, genannt Corner della Cà grande, jetzt Prefettura (Fig. 122), der Nachwelt durch den Stich überliefert, ein Werk, welches leider nicht ganz zur Ausführung kam. Die Geschichte des Baues ist nicht ganz klar. Angeblich errichtete den Palaſt bereits 1532 *Jacopo Sansovino*. Aber da Scamozzi erzählt, er habe das Werk für den Kardinal Federigo Cornaro begonnen, dasſelbe ſei aber nach deſſen Tod (1590) liegen geblieben, da ferner Scamozzi's in ſeinem Werke wiedergegebener Plan auf den Bauplatz nicht genau paßt, ſo ergibt ſich hier ein ſchwer löslicher Widerſtreit der Nachrichten. Den Ueberlieferungen nach galt der heutige Bau als ein Entwurf des jüngeren Meiſters und, wie mir ſcheint, nicht ohne Recht. Die etwas nüchterne Bildung der Parterreruſtika, namentlich aber die Behandlung der Frieſe der beiden Obergeſchoße, die Nachempfindung, ja Ueberbietung der doch erſt von 1536 datirenden Bibliothek, deren Fenſtermotiv durch Einfügung gekuppelter Säulen bereichert wird, weiſen unbedingt auf eine Entſtehung nach derſelben hin, wenngleich die Ausbildung der Parterrefenſter an geſtaltungsreichere Zeiten erinnert. Vergleicht man weiter die ovalen Oberlichter des Palazzo Cornaro mit denjenigen der alten Prokuration, ferner die üppig wuchtige, faſt prahleriſch vornehme Haltung der Façade mit den ungleich beſcheideneren Palaſtbauten Sanſovino's, ſo wird man zu der Anſicht gelangen, daß der Palazzo Cornaro, wenigſtens in ſeinen Obergeſchoßen, gewiß erſt um 1600 entſtanden ſein kann.

Der ältere durch den Stich wiedergegebene Entwurf Scamozzi's weicht weſentlich von der Ausführung ab. In demſelben ſind alle drei Geſchoße mit einfachen Pilaſtern ziemlich nüchtern gegliedert. Die Façade iſt breiter als die heutige. Im Grundriß zeigt ſich eine ähnliche Anordnung wie an Serlio's Palazzo Grimani, einen Hof mit vier, hier in den Achſen angelegten Loggien, von deren vorderen ſich die große Halle bis zu dem Veſtibül hinter den drei Portalen der Kanalfertei erſtreckt.

Die Treppen zu beiden Seiten der Loggia sind zweiarmig, von stattlichen Verhältnissen, ebenso die Nebensäle der Langfronten. Die jetzt ausgeführte Hofanlage ist kleiner, als die geplante, doch im Wesentlichen jener entsprechend, im Erdgeschoß von wohlgebildeter toskanischer Rustikaordnung, in den oberen Etagen von nur skizzenhaft angedeuteten, weiteren Pilasterstellungen umgeben. Mit Rustika sind auch die Thüren des Vestibüls (Fig. 120), wie das Gebälk und die Giebel der Vorhalle ausgestattet.

Viel Aehnlichkeit mit dem geschilderten Façaden-Entwurfe hat derjenige des schon mehrfach erwähnten Palazzo Nonfinito (1602) zu Florenz. Nach Scamozzi's Plan scheint nur das Hauptgeschoß, und zwar ziemlich treu, gebildet zu sein, eine jonische Pilasterstellung, zwischen welcher Fenster mit abermals jonischer Ordnung und ein Mezzanin eingestellt sind (Fig. 95). Das Erdgeschoß gehört, wie wir sahen, dem *Buontalenti* an, ein von Scamozzi beabsichtigtes drittes Geschoß kam nicht zur Ausführung. Die Grundanlage des Hofes ist gleichfalls von Scamozzi geplant, der im Erdgeschoß hohe jonische Säulen mit geradem Gebälk anzulegen wünschte (Fig. 107).

In den Palästen, welche Scamozzi zu Vicenza errichtete, zeigt er sich gänzlich durch Palladio beeinflusst. Der Palazzo Gio. Franc. Triffino, jetzt Branzo-Loschi (1577), am Dom gelegen, umgebaut im 17. Jahrhundert, erhielt zwar außen keine Ordnung, jedoch am Grundriß jenen langen Mittelsaal, der deutlich auf venetianische Vorbilder weist; der Palazzo Galeazzo Triffino, jetzt Porto (1588 begonnen, erst 1662 vollendet und mehrfach umgebaut), am Corso, dagegen verschmilzt schon die örtlichen Eigenschaften mit denjenigen der benachbarten Lagenstadt. Der Grundriß entspricht in dem von Loggien umgebenen Hof dem Palazzo Cornaro. Das anstoßende Vestibül konnte bei dem minder tiefen, breiteren Grundstücke der Landstadt quadratisch angelegt werden. Dieser in Scamozzi's Zeichnung¹⁾ nicht ganz richtig wiedergegebene Hof mit seinen stattlichen, gerades Gebälk tragenden, toskanischen Säulen, seinen reichen Durchblicken, schlichtem Obergeschoß mit edel gebildeten Fenstern, seinem Balkonumgang mit schmiedeeisernem Gitterwerk, seiner wohlthuend abgeschlossenen Form ist ein Werk, das den Palladianischen unmittelbar an wohlthuender Wirkung anzureihen ist. Die zierliche Dekoration der Treppe, die prächtige, stukkirte und gemalte flache Decke des Hauptsalles über dem Vestibül, der die Fresken umrahmende Stukkfries unter derselben geben einen guten Begriff von Scamozzi's dekorativem Können. Die Façade wurde 1662 nach des Meisters Entwurf vollendet: im Erdgeschoß ein Portikus aus

¹⁾ dell' archit. I. Th. III. C. Bl. 260.

jonischen, unkannelirten Säulen, der seitlich je mit einem Portale abschließt, dahinter eine einfach gequaderte Wand, im Obergeschoß Kompositapilaster mit leicht verkröpftem Gefims, zwischen diesen streng geformte Fenster mit Mezzanin darüber und in der Mitte eines jener Pergolamotive Venedigs: ein mittleres, hohes Rundbogenfenster und je zwei Fenster seitlich über und unter dem verlängerten Kämpfergesims. Unbedeutender ist der Palazzo Godi, jetzt Nievo (1569), mit unverständlich hohem, trockenem Rustikaparterre, darüber einer jonischen Halbsäulenordnung in dem 7 Achsen breiten Mittelfalst, an den Ecken je 5 Achsen breite Seitenfalste. Auch der Hof ist minder gelungen.

Was sonst an Bauten in Vicenza vermuthungsweise dem Scamozzi zugeschrieben wird, dürfte ihm nur zum kleineren Theile wirklich zugehören. Der Palazzo Valmarano, jetzt Salvi (1593), am Ende des Corso, mit seinem beachtenswerthen Grundrisse scheint doch in der

Façade zu trocken für unseren Meister. Namentlich die Seitenflügel mit ihren breiten Mittelpfeilern, ihren langweiligen Füllungen darf man dem Architekten der Procuratie nicht zumuthen; der Palazzo Coldogno, jetzt Tecchio (1575) dagegen ist voll seiner Eigenart, obgleich er im 17. Jahrhundert vielfach umgebaut wurde: die Façade schlicht, durchweg gequadert, ein Erdgeschoß mit in leichtem Stichbogen ²⁾ gewölbten

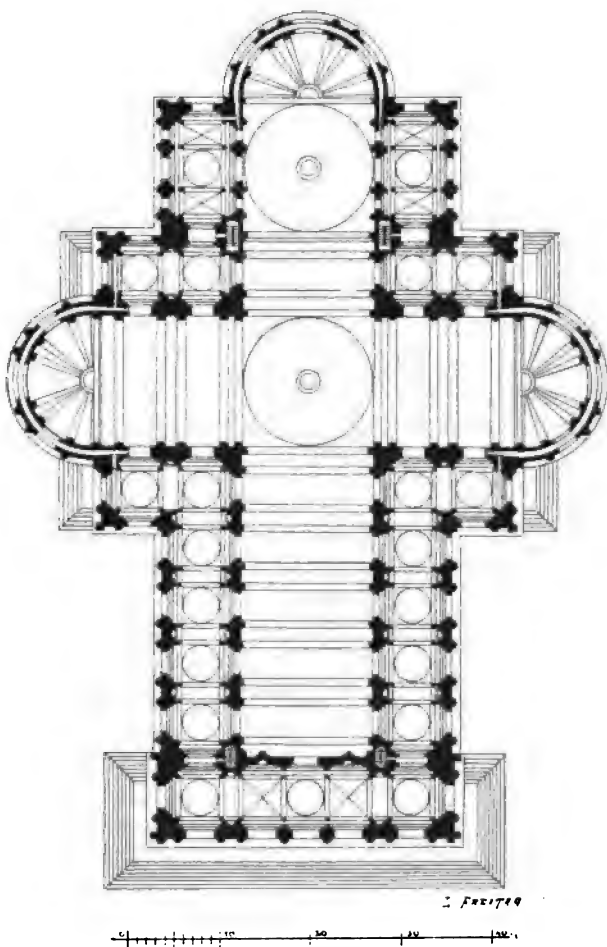


Fig. 123. Grundriss Scamozzi's für den Dom zu Salzburg.

²⁾ Diese treten hier meines Wissens das erste Mal in der italienischen Kunst auf.

Fenstern, darüber Reliefs. Das Hauptgeschoß hat einfache Verdachungsfenster, im Mittelrisalit Kompositapilafter, darüber ein Lisenenhalbgewand, welches Statuen bekrönen; das Rundbogenportal, die Thüren des Vestibüls sind wie am Palazzo Cornaro in Rustika, die Hof façade ist von venetianischem Charakter. Sehenswerth ist das jetzt als Laden benutzte Vestibül mit zwei Reihen toskanischer gekuppelter Säulen. Im Innern befindet sich ein mächtiger Saal, von dessen Dekoration aber nur die Thüren und Nischen dem ersten Bau angehören. Ein im Detail zierliches, aber in der Massenvertheilung wenig geglücktes kleines Werk, nur drei Achsen breit, wohl sicher von Scamozzi's Hand, ist ferner die Casa Cifotti (1595); schließlich gemahnt der Palazzo Muzan (Corso No. 2170) an ihn, ein Bau von hübschem Façadenentwurf, mit derber Rustikaarkade, kräftigem Mittelmotiv und guter Vertheilung der Massen.

Auch in Bergamo suchte man Scamozzi's Kunst. Leider kenne ich die Stadt nicht aus eigener Anschauung, weiß auch nicht zu sagen, welchen Einfluß der Meister am Bau des Domes (1614) nahm, und in welchem Zustand sich der von ihm entworfene Palazzo pubblico, jetzt wohl Istituto tecnico (?), zu dem er den Entwurf zeichnete (1611), und der Palazzo Fino befinden, dessen Plan¹⁾ er im Stich wiedergibt: ein mächtiger Bau, im Erdgeschoß rusticirt, mit zwei großen Rundbogenportalen in toskanischer Ordnung, jonischen Halbsäulen im Oberbau mit scheidelrechten Fenstern bis auf die großen Bogenfenster der Achsen. Der Grundriß ist um zwei Höfe angeordnet, die ein gewaltiger Festsaal trennt. Jeder derselben hat an einer Seite eine breite Säulenhalle.

Bemerkenswerth ist, daß es der empirisch gestimmte Scamozzi war, der die besondere Schönheit der einst in Genua heimischen Bauweise in wechselnden schwarzen und weißen Marmorschichten allein nachempfand, und hier in der Nachbarschaft des Domes wieder verwendete, denn dort schuf er den Entwurf zum Palazzo Rava'schieri, jetzt Negroni, von dem aber der später den Bau vollendende unbekannte Architekt, ein tüchtiger Meister aus der Sphäre des *Bartolomeo Bianco* oder dieser selbst, nur wenige Motive des Erdgeschosses entlehnte. Die geplante ächt venetianisch leichte und schlecht vertheilte formenreiche Façade würde unter den ruhiggroßen Bauten Genua's eine wenig glückliche Figur gespielt haben. Im Grundriß ist nur die große Doppeltreppe beachtenswerth.

Im Villenbau vermochte sich Scamozzi von Palladio am wenigsten frei zu machen. Seine Villen Pisani zu Lonigo bei Verona (1576), Molini (1587) und Badoeri (1588, bei Padua) zu Strà

¹⁾ A. a. O. I. Th. 3. B. Bl. 263.

an der Brenta (1608), Bardinelli zu Monfumo bei Afolo (1594) sind sämtlich Umbildungen der Rotonda, meist von zweifelhaftem Werth. Ausgedehnter sind die Villen Cornaro bei Castelfranco und Verlato zu Villaverla bei Vicenza (1574); letztere ein schon palastartiger, dem Palazzo Tecchio verwandter Bau, der von jenem System abweicht, indem die mittlere Loggia mehr und mehr zurücktritt, bald sich auf das Obergeschoß als Halbfäulenstellung beschränkt, oder wie an der Villa Trevifano bei St. Donà (1609), an der Piave, durch eine doppelte in die Front eingelegte Säulenhalle ersetzt wird; hinter dieser ist dann der beliebte Centralraum, oder wie an der trefflich komponirten Villa Cornaro bei Castelfranco (1588), im Erdgeschoß, ein von gekuppelten Säulen in drei Schiffe getheiltes Vestibül angeordnet, darüber aber eine jonische Pilasterarchitektur, die sich über den ganzen Bau gleichmäßig erstreckt.

Minder umfangreich war Scamozzi's Thätigkeit im Kirchenbau. S. Nicolo dei Tolentini zu Venedig (1591 oder 1595—1602) dürfte ganz sein Werk sein. Zwar heißt es, *Palladio* habe den Plan gemacht, aber diese Angabe ist bei den venetianischen Kirchen jener Zeit so allgemein üblich, daß sie wenig Glauben verdient. Der Grundriß ist eine ziemlich getreue, wenig hervorragende Studie nach dem Gefü zu Rom, ein lateinisches Kreuz mit je drei sehr wenig tiefen Kapellen zu Seiten des um so breiteren Langhauses. Die Innenarchitektur ist matt, die äußere jüngerer Datums. Die Kuppel über der Vierung gelangte nicht zur Ausführung.

Das Kirchenideal Scamozzi's finden wir am besten in seinem Entwurf zum Dom zu Salzburg vergegenwärtigt (Fig. 123).¹⁾ Im Jahre 1598 war der alte, romanische Dom abgebrannt. Er war ein lateinisches Kreuz mit runden Apfiden an den drei kürzeren Schenkeln und drei- vielleicht fünfschiffigem Langhaus gewesen, an dessen Façade zwei Thürme standen. Die alte Gestaltung beeinflusste auch Scamozzi, dessen Plan 1606 fertig gestellt wurde. Der Dom sollte 139 Meter lang, das Schiff 49 Meter, die Querschiffe aber 98 Meter breit werden, mithin Dimensionen erhalten, die jene des Mailänder Domes übertroffen hätten.

Der Entwurf ist einer der kunstvollsten und edelsten, welche die italienische Architektur geschaffen hat. Der Grundgedanke gleichfalls ein lateinisches Kreuz von mächtiger Ausdehnung mit drei im Halbkreis geschlossenen Armen. An der Façade befindet sich eine breite,

¹⁾ Vergl. A. Ritter von Schallhammer, Beschreibung der erzbisch. Domkirche zu Salzburg 1859, Adolf Steinhauser. Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884. Nachweise und dankenswerthe Unterstützung fand ich durch Herrn Archt. Dir. Lueff und Herrn Prof. Vitus Berger, beide an der Staatsgewerbeschule zu Salzburg.

dreitheilige Vorhalle zwischen zwei Thürmen. Freitreppen führen zu derselben. Neben dem Hauptschiff, welches durch Halbsäulenpaare an jedem Pfeiler gegliedert ist, sind Seitenschiffe von reicher Durchbildung angeordnet. Zu Seiten der Apfiden der Querschiffe öffnen sich je zwei Thore, die gleich den Haupteingängen über hohe Freitreppen zugänglich, in die Nebenschiffe münden. Ueber der Vierung baut sich eine Kuppel auf, eine zweite über dem Altarraum, zu dessen Seite die Arkadenentwicklung gegen das Nebenschiff eine noch reichere wird. Die Apfiden sind je mit einem Umgang umgeben, der ihrer Wirkung erhöhtes Leben geben soll. Ueberall eine Klarheit, eine Feinheit in der Anordnung, eine königliche Größe, vollendete Meisterschaft. Leider ist uns der Aufriß nicht erhalten.²⁾ Eine Ergänzung nach eigenem Ermessen aber scheint gewagt. Wir müssen uns daher mit der Freude an dem wohldurchdachten, frei und edel durchgebildeten Grundriß begnügen, welcher beweist, daß in den Tagen der Fertigstellung des Langhauses von St. Peter auch in Oberitalien noch für die Durchbildung des lateinischen Kreuzes in höchstem Grade Sinn und Kraft vorhanden war, und ferner darthut, wie Scamozzi, angeregt durch die romanische Architektur des Nordens, offenen Sinn für jedwede künstlerische Gestaltung und den Trieb besaß, den Kreis des architektonischen Schaffens durch Einführung brauchbarer Gedanken zu erweitern.

Der Bau kam leider nicht zur Ausführung. Denn der 1614—1634 errichtete Dom, ein Werk des *Santino Solari* (geb. zu Verna in Vall' Intelvi am Luganer See 1576, † zu Salzburg 1646) scheint mir im Wesentlichen nichts anderes als ein Wiederaufbau der romanischen Bau ruine. Denn so schwere Pfeiler, so gedrungene Formen dürfte ein Meister des 17. Jahrhunderts schwerlich aus eigenem Antriebe geschaffen haben. Trotzdem hat der Bau eine Fülle von Schönheit überkommen. An Raumwirkung steht er keiner Kirche Deutschlands nach. Wir werden ihn im Zusammenhang mit der Entwicklung der Architektur in den Alpenländern als eines der bedeutendsten Momente derselben näher zu betrachten haben.

²⁾ Nach Schellhammer haben sich die Zeichnungen 1859 im Besitz des Herrn Lorenzo Urbani, Lehrer der Oberrealschule zu Venedig, befunden. Wo sind sie jetzt?



VII. KAPITEL.

BALDASSARE LONGHENA UND SEINE SCHULE.



In Venedig schloß sich an Scamozzi eine unmittelbare Schule so wenig wie an Palladio an. Ja, es scheint nach des letzteren Tod geradezu ein Stillstand im architektonischen Leben der Lagunenstadt, ein Mangel an für große Aufgaben hinreichenden Kräften gefolgt zu sein. Sonst versteht man schwer, wie es gekommen wäre, daß *Baldassare Longhena* (geb. zu Venedig um 1604, † dafelbst 1682), den man kaum einen Schüler Scamozzi's nennen kann, da er erst gegen 12 Jahre alt war, als jener starb, schon 1631, als sehr junger Mann, den Auftrag zum Bau der glänzendsten Kirche Venedigs, St. Maria della Salute erhielt (Fig. 124). 1656 wurde dieselbe der Geistlichkeit übergeben.

Der kunstgeschichtlich wichtige Grundriß derselben ist nicht zu verstehen ohne die Vorgeschichte der venetianischen Kirchen seit *Palladio's* Auftreten.

Zwar im Grundriß von S. Giorgio Maggiore (begonnen 1560) hatte der große Vicentiner nicht wesentlich neue Gedanken niedergelegt: es ist das lateinische Kreuz mit kräftig entwickelten Armen. Die Querschiffe sind im Halbkreis geschlossen, das Hauptschiff durch eine lettnerartige Säulenstellung mit geradem Gebälk abgeschlossen, so daß der Blick in die dahinter liegende Sakristei offen bleibt; die Seitenschiffe des Langhauses bilden je drei Kreuzgewölbe, denen sich ein viertes, jenseits des Querschiffes, anreihet. Neu dagegen ist die Aufrißgestaltung. Nicht die Anordnung großer korinthischer Halbsäulen auf hohen Postamenten an Stelle der sonst von der Spätrenaissance verwendeten Pilafter,

nicht die sonstigen Einzelheiten des Baues sind das Entscheidende für seine Beurtheilung, sondern die mit größter Konsequenz durchgeführte streng klassicistische Haltung, die Vermeidung alles nur Schmückenden, die volle Hingabe an die großen Grundformen der antiken Baukunst, wie man sie aus den Aufmessungen kennen gelernt hatte. Aehnliches hatte Vignola beabsichtigt. Aber er wagte es nicht, die Bauglieder in dieser Kraft und Einfachheit allein sprechen zu lassen und suchte mit der häufigen Wiederholung derselben zu erreichen, was jener in schlichter Derbheit ausdrückte.

Die Fassade wurde nach Palladio's Tode nach seinen Plänen, doch etwas verändert, und zwar angeblich durch Scamozzi vollendet. Schon an der Innenarchitektur der Westwand, an den mißbildeten Bafen, dem minder glücklichen Verhältniß der Säulen — große und kleine stehen auf einem Postament — erkennt man eine fremde Hand. Palladio durchbrach durch dieselbe, nach Alberti's Vorbild, die an sich wenig begründete, aus der Frührenaissance mit übernommene Regel der zweigeschoßigen Anlagen und suchte den antiken Tempelbau dadurch auf die christliche Kirche zu übertragen, daß er die Einheit des Langhauses durch eine durchgehende Ordnung bekräftigte.

An dem zweiten großen Kirchenbau Palladio's Il Redentore (1577—1592) wurde die Fassade nach gleichem Grundsatz, doch unmittelbar nach seinem Tode und mithin sicher nach seinem Plan errichtet. Aber die Theilung des Langhauses in Schiff und Kapellen verboten auch hier die klassische Gestaltung der Front etwa als Säulenhalle. Namentlich die Kapellen scheinen Palladio infolge ihrer Höhe bei der Fadenkomposition Sorge gemacht zu haben. Er half sich damit, daß er vor sie willkürlicher Weise einen Halbgiebel setzte, und auf diese Flügel dieselbe Ordnung, welche das Portal umkleidet, anwandte. Ja, um gute Verhältnisse für die über diese hoch emporragende mittlere Hauptordnung zu erlangen, blieb er mit dem Kranzgesims und auch mit dem Giebel unter der Firshöhe des Langhauses zurück, machte er die Fassade niedriger als den Bau selbst. Die folgende, ruhmredige Zeit konnte mit dieser allzu bescheidenen Lösung sich freilich nicht zufrieden erklären.

Und doch wurde wiederholt versucht, sie weiter zu bilden, ja, die einmal gewonnenen, durch ihre Einfachheit großen Verhältnisse wirkten dauernd auf den Kirchenbau Venedigs ein. Bei der Fassade von S. Pietro di Castello (1594—1596), welche *Francesco Smeraldi* nach Palladio's Plan ausführte, treten die eigenthümlichen Bedenklichkeiten betreffs der wirklichen und erreichten Höhe in fast gleich störender Weise nochmals auf, und erst bei jener von S. Francesco della Vigna, die 1634 vollendet wurde, ist dem Mißstand dadurch abgeholfen, daß Haupt- und Nebenordnung auf ein hohes Postament gestellt sind.



Fig. 124. St. Maria della Salute zu Venedig.

Noch viel merkwürdiger ist die Grundrißgestaltung des Redentore, die sich hier zuerst von der herkömmlichen Form ganz loslöst und zur freien künstlerischen That wird. Die Kirche theilt sich in drei streng gefonderte Abschnitte. Zunächst liegt vorn der Saal für die Gemeinde, mit ganz in sich abgeschlossenen Verhältnissen. Er ist doppelt so lang wie breit, an allen vier Seiten mit Halbfäulen zwischen den wenig tiefen Kapellen dekorirt, und nur durch eine größere Bogenöffnung von dem an die Schmalseite anstoßenden Kuppelraum getrennt. Dieser bildet eine kleine Centralkirche für sich, mit mittlerem Quadrat, nach drei Seiten halbkreisförmigen Apsiden. Jene in der Achse ist an Stelle der Mauer durch eine Säulenreihe begrenzt, die den Durchblick nach dem dritten Raum, der Sakristei, öffnet.

So faßt Palladio in seiner tiefen Begeisterung für wohlabgewogene, in sich geschlossene Raum Schönheit das Ganze in getrennten Theilen auf und bildet diese für sich. Die einzelnen Gelfasse könnten, durch Vorhänge von einander getrennt, künstlerisch für sich bestehen.

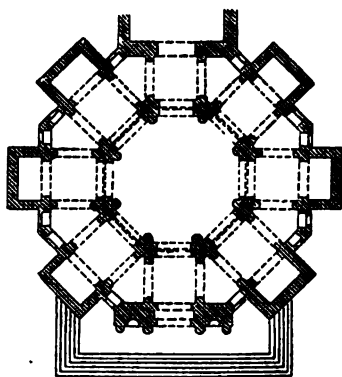


Fig. 125. St. Maria della Salute.
Grundriß des Kuppelbaues.

Diese Ideen faßte Longhena in seiner Weise auf, um sie in dem auf malerische Wirkung gerichteten Sinne der Zeit zu verwenden. Der Grundriß von St. Maria della Salute giebt hierfür den überzeugendsten Beweis. Der Langhausaal von St. Maria Maggiore wird bei ihm zum achtseitigen Centralraum (Fig. 125), in dessen Ecken mächtige Kompositasäulen auf hohen Postamenten stehen.

Ueber diesen ist das Gebälk verkröpft und je eine Statue aufgestellt. Ein außen wie innen mit Pilastern gegliederter Tambour spendet aus 16 Rundbogenfenstern reichliches Licht, über ihm wölbt sich die schlichte, innen achtseitige und massive, außen runde und in Holz hergestellte Kuppel bis zu der zierlichen Laterne. Um den Kuppelbau legt sich ein Gang, an dessen Außenseite seitlich je drei rechtwinkliche Kapellen angefügt sind, die als giebelbekrönte Vorbauten in der Außenansicht erscheinen. An der siebenten Seite legt sich als Eingang ein Triumphbogen vor die Kirchenachse, ein mächtiges von den inneren entsprechenden, gekuppelten Säulen umgebenes Rundbogenportal mit Giebel darüber; zwischen den Säulenpaaren befinden sich Nischen. Den Druck der Kuppelgurte übertragen konsolenartige Anläufe mit mächtigen, statuengeschmückten Voluten vom Tambour auf die äußern Umfassungswände. Die Kapellen dienen hiebei als wirkungs-

volle Widerlager. Der ganze Bautheil verräth eine geradezu erstaunliche Sicherheit im Entwurf, verknüpft mit einem an Palladio's Kunst gestählten Ernst, einen Eifer, den tektonischen Forderungen nicht nur statisch, sondern auch künstlerisch gerecht zu werden, der Longhena zur höchsten Ehre gereicht. Die achte Seite des bisher geschilderten Raumes öffnet sich gegen einen zweiten, kleineren, quadratischen Gebäudetheil von saalartiger Gestaltung, dessen Kreuzgewölbe wieder, wie auch die Kämpfer der Trennungsbogen, von korinthischen Pilastern getragen werden. Seitlich an diesen Raum legen sich die vom Redentore entlehnten Apfiden, in der Achse aber, durch auf je zwei Säulen ruhenden Bogen getrennt, der dritte, hier rechtwinklige Raum, in welchem nun endlich der Altar steht. Ueber letzterem erhebt sich die Empore der Sänger in streng edler Arkadenarchitektur. Das Detail ist durchweg palladianisch, groß und einfach, die Formgebung für die Zeit eine merkwürdig reine; die Grundrißgestaltung eine völlig neue. Sie entstand aus dem Wunsche, die Theile thunlichst in sich auszugestalten und führte zu einer völligen Trennung derselben. Die Gesamtwirkung des Innern leidet entschieden hierdurch. Wie reich auch die Durchblicke, wie vornehm die Wirkung des durch das Orchester vom Zuschauersaale getrennten Altares ist — man verzeihe die nicht unabsehblich dem Theaterbau entlehnten Bezeichnungen — so entschädigen diese Vortheile doch nicht für die mangelnde Einheit, ja, man möchte fast den Bau umdrehen, den Eintritt von der Altarseite nehmen und so den Genuß sich steigender Raumentwicklung eintauschen. In der Außenarchitektur ist die neue Aufgabe nur nach der malerischen Seite hin gelöst. Der vordere Kuppelbau ist durchaus eigenartig empfunden, meisterhaft der Stadtlage angepaßt. Das Hinzufügen einer zweiten kleineren Kuppel und außerdem noch zweier Thürme geschah nicht nur, um den kirchlich wichtigsten Raum äußerlich zum Ausdruck zu bringen, sondern wesentlich aus dekorativen Zwecken. Man übersieht von außen, wie dicht beide Rundbauten aneinander stehen. Die Kirche erscheint gestreckter als sie ist, und dadurch bedeutender. Ihre phantastische, an Konstantinopel erinnernde Silhouette aber, namentlich im silbernen Dämmerlicht venetianischer Abende gesehen, erscheint uns jetzt neben S. Giorgio maggiore unentbehrlich für den malerischen Charakter der unvergleichlichen Stadt.

Während an St. Maria della Salute der Einfluß Palladio's zum Heile Longhena's mächtig und erfrischend zu Tage tritt, verschwindet dieser in den späteren Kirchenbauten des Meisters mehr und mehr. Die Façade von St. Giustina (1640) ist hierfür schon ein Beweis. Zwar herrscht ein großes System, vier korinthische Halbsäulen auf hohen

Postamenten, darüber ein glattes Gebälk und endlich ein hoher, dekorativer Giebel. In den Interkolumnen steht eine kleine, abermals mit unverkröpftem Gebälk abschließende Ordnung. Ueber derselben find Grabmale der Stifter in Gestalt von barocken, von Büsten überragten Sarkophagen angebracht. Dieser Gedanke ist neu, aber nicht gut. Er bewirkte, daß die Façade eigentlich selbst zum Denkmal herabsank. Die am Bau von Monumenten und Altären verwilderte Innenarchitektur gelangt hierdurch an das freie Tageslicht und zu noch anspruchsvolleren Größenverhältnissen. Allen jenen venetianischen Dekorkünsten der Bildhauerarchitekten wurde nun nach und nach freie Verfügung über den Frontbau gegeben, der Grundgedanke desselben dadurch mehr und mehr verwischt.

Longhena selbst forgte mit der ihm eigenen Gedankenfülle dafür, daß die letzte Scheu verschwand, jeder dekorativen Absicht unbedenklich Ausdruck zu geben. An seiner Façade zum Ospidaletto (1674) verließ er die palladianischen Motive und wandte sich wieder der zweigeschoßigen Architektur zu, die zwar auch der Meister nicht so verächmähnte hatte, wie meist angenommen wird; denn das Museum zu Vicenza besitzt einen trefflichen Entwurf dieser Art zur St. Maria della Misericordia, einer Façade, die aus je drei Rundbogenöffnungen in zwei Stockwerken zwischen gekuppelten Säulen besteht, die Sakristei von S. Petronio in Bologna einen Façadenentwurf für diese Kirche von ähnlicher Anordnung. An Reliefs, Nischen, Zwickelfiguren, ja, wie am Palazzo Bevilacqua zu Verona, an gewundenen Säulen, ist auch an diesen Werken *Palladio's* ein verschwenderischer Reichtum aufgewendet.

Das Ospidaletto aber übertrifft Alles dies an Formenüberfülle. Das Untergeschoß ist durch vier derbe, hermenartige Pfeiler getheilt, deren breiteste Stelle kolossale Fratzen einnehmen; zwischen diesen befinden sich zwei Rundbogenfenster und in der Mitte die entsprechende Thür in einer korinthischen, stark verkröpften Ordnung. Ueber dem Gurte stehen vier große, naturalistisch bewegte Atlanten, die das Hauptgesims, und im Mittel zwei kleine, die einen eine Büstennische umgebenden Rahmen tragen. In der hohen Attika sind barocke Kartuschen, darüber Statuen angebracht. Gerade für die enge Straße erscheint dieser Hexenabbath bildhauerischer Details, die unbegründet schwere Ausladung der Gesimse als besonders unglücklich. Der Venetianische Barock tritt mit diesem Bau in den Höhepunkt seiner Entwicklung. Es handelt sich bei demselben nicht mehr um große architektonische Gedanken, wie sie in Rom stets maßgebend blieben, nicht um eindrucksvolle Wucht, sondern um die Absicht, durch unerhörten Reichtum in Erstaunen zu setzen. Die Masse

des Ornamentalen und Figürlichen erdrückt das Baugerüste, welches nur noch den Zweck zu haben scheint, all' jene Einzelheiten nothdürftig zusammenzuhalten. Es treten Bauformen auf, wie jene Hermen, die verkröpften Füllungen, wie aus Teig geformte Kartuschen, welche der Kleinkunst, der um strukturelle Fragen schon ganz unbeforgten Möbeltischlerei entlehnt sind. Der Wechsel des Materials, die von altersher in Venedig selbst am Monumentalbau spukende Inkrustation, das Hineinflechten selbständiger plastischer Denkmale, die mit dem Wesen der Kirche nur in einem geschichtlichen, nicht künstlerisch durchbildeten Zusammenhang stehen, alle diese Ueberladungen beginnen nun sich an jenen zahlreichen Geschlechterkirchen breit zu machen, um deren Grundrißgestaltung sich Niemand mehr ernstlich zu kümmern schien. Denn hinter den prunkenden Façaden gähnt die Langeweile eines fast würfelförmigen, flachgedeckten, ungegliederten Saales, der seinerseits meist nicht mehr ist, als eine Umrahmung der über alle Flächen sich erstreckenden Bilder und als dessen einziges Verdienst gelten kann, daß er die Werke der bis ins 18. Jahrhundert großen Malerschule durch seine eigene Unbedeutendheit in der freien Entwicklung nicht störte.

Auch in den Innendekorationen verließ Longhena die monumentale Vornehmheit von St. Maria della Salute bald. Die Ausschmückung der kleinen, sonst unbedeutenden Kirche St. Tomà (1672) zeichnet sich durch farbige Pracht und Aufwand aus, kann sich aber keineswegs nach dieser Richtung mit St. Maria a' Scalzi (1646 begonnen) messen, jenem höchstbedeutenden Werke, in welchem auf lange Zeit die venetianische Dekorationskunst Anregung und Vorbild fand. Der Grundriß desselben (Fig. 126) ist einfach palladianisch empfunden, auch der Aufriß an sich schlicht, ohne jede Ausschreitung; ja, er würde nüchtern fein, wenn er in schlechterem Stoffe ausgeführt wäre. Das Langhaus ist ein für sich geschlossener, von gekuppelten korinthischen Pilastrern umgebener Saal mit einem Spiegelgewölbe, welches auf unverkröpftem Gebälk ruht. In den schmalen Interkolumnen befinden sich Nischen mit Statuen und Büsten, in den je drei Jochen der Längswand Kapellen, von denen die mittleren, als die größeren, dadurch, daß ihre Trennungsbogen gleich denjenigen zum Chor, auf dem Gurtgesims aufsitzen, eine Art Querschiff bilden. Seitliche Durchblicke bereichern die Wirkung derselben. Im langgestreckten Chor steht der kostbare Altar, denselben in zwei Theile theilend, so daß man durch seine gewundenen Säulen den höchst malerischen Durchblick in einen Sakristeiraum genießt. Der Prunk ist der denkbar höchste, der dekorative Geschmack von letzter Verfeinerung, wenn es gleich keine hohe Architektur ist, die Longhena bietet. Aber dafür giebt er geschickte Raumvertheilung und namentlich ein

klares, überall hin wirkendes, mehr heiter-prächtiges als kirchliches Licht. Die Pilafter sind in graugeflecktem, etwas aufdringlich gefärbtem Marmor hergestellt, mit vergoldeten Kapitälern und Bafen versehen, die allerdings wesentlich spätere Decke bildet durch Malerei in Weiß und Gold eine Art von Stukkrofetten nach. Die Hauptsache aber ist an derselben *Tiepolo's* farbenglänzendes, meisterhaft leichtes und schwungvolles Bild: „Engel tragen das Haus der Maria nach Loretto.“ Die venetianisch silberklare Luft steht hier in wirkungsvollem Gegensatz zu den dunklen Wolken, welche die über den Bildrahmen hinaus in den Raum hereinstürzenden Teufel umgeben. Wie anmuthiger Form sind die Gewölbe, in welchen aus feingegliederten Architekturen heraus vornehme Zuschauer in Festtracht in den Saal schauen, wie

heiter prächtig ist die ganze Stimmung, ein Jubelgesang in sich vollendeter Dekorativkunst. Die reich bewegten Altäre sind Werke des Klosterbruders *Giuseppe Pozzo*.

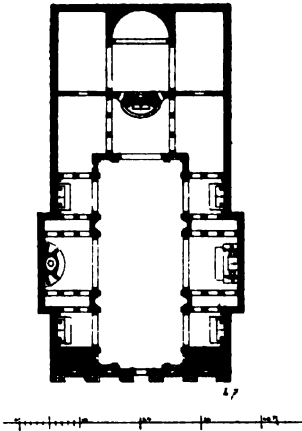


Fig. 126. St. Maria ai Scalzi zu Venedig. Grundriss.

In anderen dekorativen Prachtbauten, wie in der Capella Vendramin in S. Pietro di Castello zeigt sich Longhena nicht besonders glücklich. Die Glieder häufen sich hier, die leblos gebildete Skulptur drängt sich vor, die farbige Marmorpracht erdrückt die nicht kräftig genug gehaltene Architektur. Der Hauptaltar von S. Francesco della Vigna wird als etwas besser gerühmt, dagegen ist das riesige Grabmal des Dogen Pesaro (1669) in St. Marie dei Frari, welches *Melchior Barthel* (geb. zu Dresden, † daselbst 1674) ausführte,

nicht nur um des barocken Gedankens, sondern mehr noch um seiner mageren Architektur willen wenig genießbar, wenngleich in einzelnen Theilen, wie den beiden Gesimfen, der tüchtig geschulte Baumeister sich erkennen läßt.

Wie im Kirchenbau wurde Longhena auch in der Anlage von Palästen tonangebend; hier findet seine üppige Einbildungskraft auf's Neue und mit mehr innerer Berechtigung Gelegenheit zu mächtiger Entfaltung.

In dem ältesten derselben, Palazzo Battaglia, jetzt Belloni (1668), ist er noch befangen in den Formen Vittoria's. Die beiden Hauptgeschosse sind durch rein dekorativ behandelte Pilafter gegliedert, das untere mit Rahmenwerk geziert. Die Rundbogenfenster des Obergeschosses wurden leider später zugesetzt, so daß die Wirkung stark beein-

trächtigt ist. Ueber dem oberen, unverkröpften Gefims find abgebrochene Verdachungen in fast komischer Unabhängigkeit von den Fenstern dar-

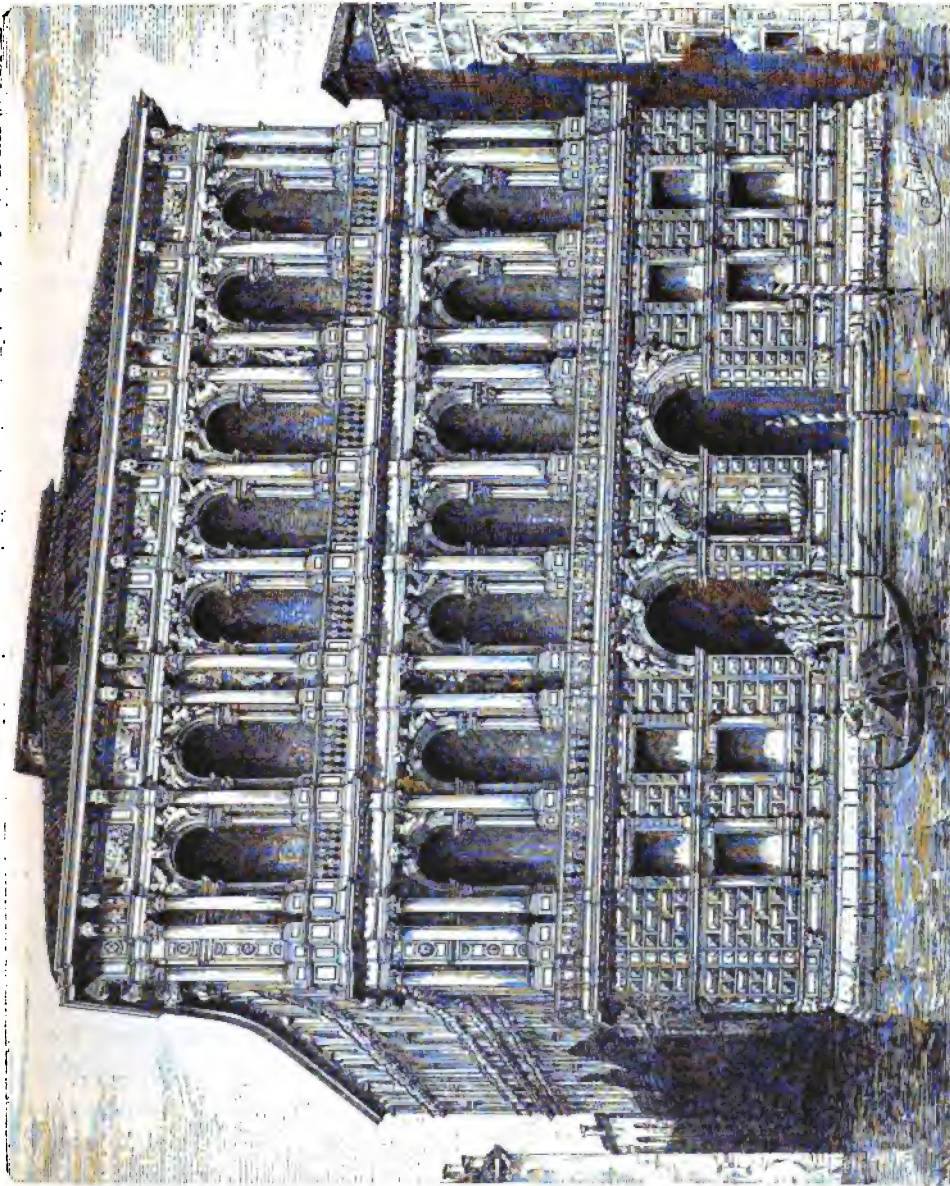


Fig. 127. Palazzo Pesaro zu Venedig.

unter angebracht, lediglich um das dritte Gefchoß etwas zu beleben. Das Detail ist meist wenig glücklich, der Akanthus des Ornamentes mager behandelt, wie dem Seetang nachgebildet, in den Profilen aber

die alte Feinheit und Grazie. Im Innern befindet sich eine sehr stattliche Halle mit rusticirten, gleichsam noch als Außenfaçade behandelten Thüren, dahinter ein einst stattlicher, jetzt leider verbauter Hof. In dem schönen oberen Saale, der um 1800 neu hergestellt wurde, erkennt man noch die alte, großräumige Anlage. Der nur zum Theil fertig gewordene Palazzo Flangini, an welchem bei musterhafter Profilirung, bei zartem Detail des Untergeschosses die derb übertriebenen Ausladungen der Plastik auffallen, dürfte ein zweites Werk des Meisters sein. An Stelle der Pilaster treten hier Halbsäulen. Das Hauptgesims mit ovalen Fenstern im Fries ist kräftig ausgebildet, die Einheit des Entwurfes, mehr als sonst in Venedig üblich, gewahrt, wenngleich der alte noch aus gothischer Zeit stammende Gebrauch, die Eckfenster so weit wie möglich hinaus, die Hauptpfeiler aber hinter dieselben zu stellen, nicht verlassen und der Eindruck mangelnder Standfestigkeit somit nicht ganz beseitigt wurde.

Viel bescheidener, ja fast dürftig ist der Palazzo Giustinian-Lolin; nüchtern und kahl der Palazzo Zanne bei S. Agostino, etwas besser der langgestreckte Palazzo Lezze bei Misericordia. Am Palazzo Morosini bei S. Canciano beschränkt sich die Architektur fast ganz auf zwei derb gequaderte Thore; ähnlich ist die Anordnung am Seminario Patriarcale (1670), dessen Eingänge von barocker korinthischer Ordnung eingefasst sind.

Bei allen diesen Bauten zeigt sich eben, daß die Kunst des Entwurfes der schwächere Theil in Longhena's späterer Entwicklung war, und daß er grobe Mißgriffe thun konnte, sobald ihm die Mittel zu reicherer Entfaltung fehlten. Solche genoß er am Palazzo Marcello, jetzt Papadopoli bei St. Marina, im Entwurf eines feiner edleren Werke, und in dem tüchtigen, doch minder gelungenen Palazzo Vidimano bei S. Canciano. Den in Venedig doppelt theuren Prunk des Raumes entfaltete Longhena an der Treppe des Klosters von S. Giorgio Maggiore¹⁾ (1644), die in zwei Armen zur Höhe des Hauptgeschosses aufsteigend, von einem stattlichen Kuppelraum überdeckt, mit Statuennischen geschmückt, die festlich heiterste Stimmung und wenig vom Ernste des Klosterbaues verräth.

Die Höhe von Longhena's Können lernen wir im Palazzo Pesaro (1679) (Fig. 127) kennen: über einem sehr schönen, mächtig profilirten Sockel erhebt sich ein Erdgeschoß mit schweren Spitzquadern. In diesem sind zwei große Rundbogenthore zu beiden Seiten einer Nische angeordnet; seitlich je zwei Paare Fenster übereinander, die unteren mit einer Umrahmung von toskanischen Halbsäulen, die oberen

¹⁾ C. J. Mylius, Treppen-Vestibül- und Hofanlage aus Italien. Lpzg. 1867.

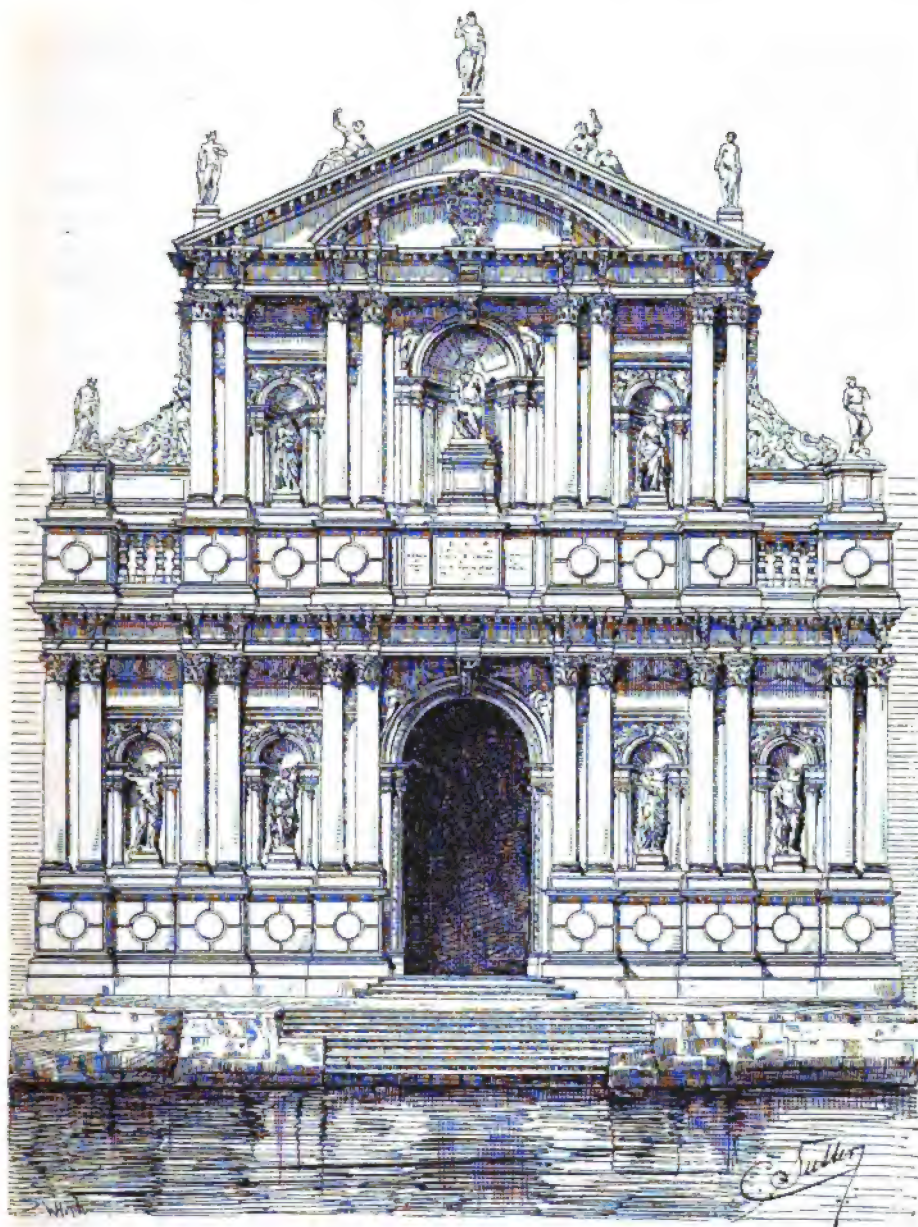


Fig. 128. St. Maria a Scalzi zu Venedig.

von jonischen, gequadrerten Pilastern. Ueberall herrscht bei hoher Kunst der Profilierung vollfaßtige, übersprudelnde Kraft. Ein schönes Gurtgesims mit einer durchgehenden Brüstung in jenen gezierten Formen, welche

Fonfaga in Neapel pflegte, schließt diesen Bautheil mit einer beherrschenden Linie ab. Darüber ist das Motiv der Bibliothek verwendet, jedoch sind nur die die Rundbogenfenster einfassenden jonischen Pilaster freistehend gebildet und die Säulen verkröpft. An den Ecken und zu Seiten der dreiachfigen Mittelpartie werden dieselben sogar verdoppelt. Dieser Rhythmus der Glieder, der Reichthum der kräftig, an einzelnen Stellen sogar grob gebildeten Plastik, die Feinheit der architektonischen Details wirken zusammen zu einem alle die Schmuckbauten vieler Jahrhunderte, die sich längs des Canale Grande erheben, weit überbietenden Ausdruck mächtigster Prachtentfaltung. Das Obergeschoß ist eine Wiederholung des mittleren in korinthischer Ordnung, doch mit einem hohen Fries, welchen das wieder unverkröpfte Hauptgesims tragende Konsolen theilten. Es wurde, wohl nach Longhena's Plan, erst im 18. Jahrhundert etwa durch *Massari* hinzugefügt und schließt die Façade würdig ab, eine der monumentalsten in Venedig, welche beweist, daß der größte Reichthum an Verzierungen und die tiefen Schattenwirkungen doch durch glückliches Herausbilden weniger großer Hauptlinien zu stimmungsvollem Ganzen zusammengehalten werden können.

Der Grundriß bringt nichts wesentlich Neues. Halle und Hof erhalten mächtige Größenverhältnisse. Die erstere, mit reicher Holzdecke hält die Wände wieder für Bilder frei, bis auf die von jonischen Pfeilern umgebenen Thüren. Einzelne Stukkdetails gehören einer späteren Zeit an, nicht aber die gequaderten Säulen gegen den Hof. Die Säle des Obergeschoßes verdienen besondere Beachtung wegen ihrer großartigen, einfachen Anordnung, ihrer schweren an Cortona mahnenden Stukkirkung, ihrer Fresken, ihrer prächtigen alten Möbel.

Nicht ganz so übermüthig formensicher zeigt sich Longhena am Palazzo Rezzonico, jetzt Zelinsky (1680), an dem wieder das Obergeschoß jünger und diesmal nicht ganz glücklich, zu trocken, namentlich in den Formen des Frieses, und zwar von *Massari* (1745) gebildet ist. Das Erdgeschoß hat hier an den Seiten nur eine Reihe Fenster zwischen gequaderten toskanischen Halbsäulen, neben dem mittleren Thore aber zwischen zwei Pilastern zwei entsprechende freistehende Vollsäulen. Ein mächtiges Gurtgesims führt zum ersten Stock über, welches gleiche Formen wie das am Pesaro, nicht aber den ganz durchgehenden Balkon, an Stelle der verkröpften, kannelirten glatte Halbsäulen und daher auch ein unverkröpftes Gesims hat. Einzelne Details, namentlich die gefühllose Behandlung der Kapitäle zeigen eine Abnahme der künstlerischen Kraft, wenngleich das Ganze wieder von hoher Bedeutung ist. Die innere Einrichtung weicht etwas von der üblichen ab. Hinter dem

reich und derb in den üblichen drei Ordnungen abgetheilten Hofe findet sich ein zweites Vestibül und ein durch schöne Steigerung der Motive ausgezeichnete Durchblick auf eine wappengeschmückte Nische in der Achse. Die innere Eintheilung der Treppe und des Obergeschoffes dürfte erst durch Massari erfolgt sein. *Tiepolo's* glänzende Phantasie erfüllte sie mit dem Sonnenscheine feiner wunderbar heiteren Kunst.

Longhena gehört unbedingt zu den ersten Meistern seiner Zeit. Er genoß das Glück einer tiefgehenden architektonischen Erziehung. Der Geist Sanmichele's leitete ihn beim Zeichnen der Profile, Palladio lieh ihm feine Kunst im Schaffen harmonisch in sich geschlossener Räume, Scamozzi's lebendige Phantasie wirkte in ihm mit der Kraft achten Barocksinnes. Diese Schulung bewahrte ihn in vielen Gebieten vor der Gefahr, in Willkür zu verfallen. Wo ihre Anleitung aber fehlte, ist er unsicher. Alles Plastische wird ihm zur bedenklichen Klippe; hier ist er widerstandslos gegen die Launen der Zeit. Nirgends aber folgt er in der Architektur dem Vorbilde Borromini's, der die Terra firma beherrschte, ungern weicht er von den Grundregeln der durch Scamozzi trotz seiner „heroischen Ordnung“ doch in seinen Werken eifrig vertheidigten Antike zu dem Streben ab, neu erfundene Säulenarten, Kurvenlinien, modische Gesimbsbildungen einzuführen.

Longhena's Kunst bot ein Gegengewicht gegen die wechselnden Strömungen des italienischen Geschmackes, so daß Venedig fast allein sich des die Halbinsel beherrschenden römischen Einflusses erwehrte. Es blieb selbständig, wie es in früheren Jahrhunderten gewesen war, in seinen Fehlern wie in seinen Schönheiten, in der Architektur wie in der Malerei, und wahrte sich noch zuletzt einen Schimmer der hohen Zeit der Renaissance. Selbst der kalte Hauch des Klassicismus verlor sich vor den blitzenden Meereswellen, welche die wunderbare Stadt umgeben. Longhena ist, obgleich Architekt, ein Vorläufer und Geistesgenosse des Malers *Giov. Battista Tiepolo*, des großen Meisters, der zuerst das erstrebte, was heute wieder das Ringen der Maler ist, nämlich: den hellen Tag im Bilde festzuhalten und das ihn umgebende ungebrochene Licht der Sonne in der Farbe aufzufangen.

Was in Venedig neben und nach Longhena gebaut wurde, ist auf lange Zeit unmittelbar von ihm beeinflusst. So namentlich die Werke seines Nebenbuhlers *Giuseppe Sardi* oder *Salvi* (geb. zu Marco bei Lugano um

1630, † zu Venedig 1699). Zunächst bethätigte dieser sich an der üppigen Ausstattung der Geschlechterkirchen. Die Scuola di S. Teodoro (1661) ist dem Ateneo Vittoria's nachgebildet, mehr architektonisch empfunden als dieses, reich an vorgestellten Säulen, Kröpfen, Statuen; die benachbarte Façade S. Salvatore, in der Silhouette der vorigen gleich, etwas strenger, mit einem korinthischen Hauptgeschoß und hoher Attika, aber in nüchtern-breitspuriger, an den breiten Wandflächen

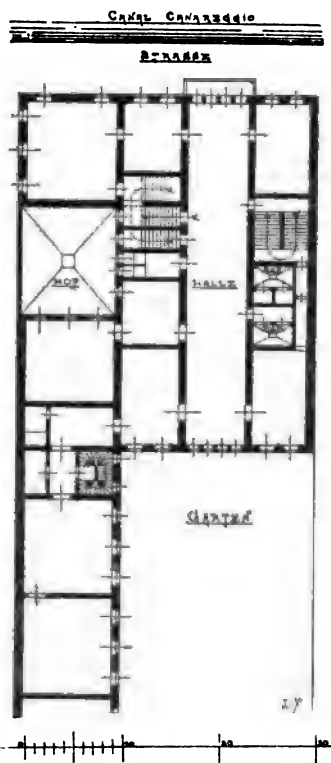


Fig. 129. Palazzo Surian Nanni zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.

ganz inhaltsloser Schreinerarchitektur gebildet. Zu diesen beiden durch einen von unerhörter Bauleidenschaft beseelten Privatmann mit ungeheuren Kosten errichteten Prachtfaçaden gefellt sich als dritte diejenige von S. Lazzaro dei Medicanti (1673 bis 1690), in welcher noch mehr die palladianisch großen Formen, nämlich eine einzige Ordnung und ein Halbkreisfenster über der hier barock gegliederten Thüre, doch ohne Originalität hervortreten. In der glänzenden Façade von St. Maria ai Scalzi (1683 bis 1689) (Fig. 128) dürfte Longhena's Entwurf nachwirken. Sie steht weit über dem Werth der sonstigen architektonischen Leistungen Sardi's. Zu Seiten des Rundbogenportals stehen je drei Paare gekuppelter korinthischer Säulen auf hohen Postamenten; zwischen diesen den Fenstern der Bibliothek nachgebildete Statuennischen. Ueber dem verkröpften Gebälk befindet sich in der Mitte eine große Nische, in der die Madonna auf hohem Postament thront, zur Seite in gleicher Anordnung wie unten, je zwei Paare kompositen Säulen, die von einem breiteren

geradlinigen und in dessen Felde von einem eingeschachtelten Segmentgiebel bekrönt werden. Der Grundgedanke der Façade ist ein durchaus monumentaler, die Gliederung eine mächtige und bei allem Reichtum übersichtliche. Man vergißt, daß der Prunkbau nicht ein Fenster hat, und, abgesehen von der Thüre, außer jeder Beziehung zum Innern steht, man übersieht auch manche Mängel des Maßstabes und der Detaillirung, wie die häßliche Verzierung der hohen Postamente, die kleine Lösung der Anläufe und Ecken des Obergeschoßes, und erfreut sich an der Vornehmheit und dem wohlherwogenen Reichtum der Formen.

Was Sardi bei selbständigem Entwurfe zu leisten vermochte, erkennen wir in unerfreulichster Weise an der Façade von St. Maria Zobenigo (1683), durch welche diejenige der Scalzi noch überboten werden sollte. Das Gerippe ist genau daselbe. Nur tritt an Stelle der Madonnennische über der Thür ein Sarkophag, auf dem unter von Engeln gehaltenem Hermelin die Statue des Stifters, des Feldherrn Antonio Barbaro steht. Aber dieser Reichthum genügte Sardi noch nicht. Daß man auf die Postamente Reliefs setzte, ist nichts Neues, wohl aber, daß man Festungspläne und Seeschlachten zum Darstellungsgegenstand derselben wählte. Die Statuen an den Ecken erhielten lebhafte, die Grundlinien überschneidende Bewegung. Namentlich die Giebel erfuhren barocke Umbildungen. An ihre Stelle tritt ein reicher Aufbau, treten über dem mittleren Säulenpaar Doppelkaryatiden, von denen je die innenstehende, nicht zufrieden mit der Funktion des Tragens des Gesimses, noch ein dem in der Achse angebrachten Wappen als Folie dienendes Tuch hält. Die Profilierung ist von unverdorbener Feinheit, das Statuarische, wenn auch geziert, so doch vortrefflich der Architektur angepaßt, das Ganze mehr ein Ruhmesdenkmal, als eine Kirchenfaçade, prahlerisch reich, ohne jeden Anklang kirchlichen Sinnes.

Im Palastbau fällt Sardi noch leichter als Longhena ins Nüchterne. Sein Palazzo Surian, später Nanni, am seit 1680 ausgegrabenen Canareggio, ein fleißig durchgebildeter Grundriß (Fig. 129), erweckt von außen wenig Theilnahme. Im Innern findet man außer der Raumvertheilung um die mächtige Halle nicht mehr viel aus der ersten Bauperiode. Will man sehen, wie die Decken der Prachträume in der breiten Pracht geschnitzten und bemalten Holzwerkes mit eingelegten Bildern behandelt, mit welcher Feinheit aber auch damals noch die Balkendecken gemalt wurden, so schaue man in den letzten Saal links vom Vestibül und weiter in den kleinen Raum hinter demselben, wo sich allein die Reste jener Zeit erhielten.

Ebenso haben der Palazzo Savorgnan, später Galvagna, ebendasselbst mit breiter, fünfteiliger Pergola und der Palazzo-Foscarini bei Carmini die gleiche schematische Architektur, ohne besondere Eigenart. Hierher möchte ich den gleichfalls am Canareggio gelegenen Palazzo Manfrin noch rechnen, dessen Façade fast nur aus balkenartig schlanken Steinquadern und zwischen diesen Putzflächen gebildet, einem Fachwerkbau ähnlich sieht, dessen Grundriß aber (Fig. 130) darum bemerkenswerth ist, weil hier zuerst die große Halle aufgegeben und die zahlreichen Gemächer um einen kleinen Mittelhof gruppiert wurden. Von gleicher Hand selbst endlich scheint der Anbau des von

Sansovino begonnenen Palazzo Grimani zu stammen, dessen ganzes Inneres entschieden nicht in die erste Bauzeit zu setzen ist (Fig. 131). In dem prächtigen Vestibül, welches gekuppelte mächtige Kompositafäulen in drei Schiffe theilen, in der wuchtigen geschnitzten Holzdecke, in deren Gefimfen jene in den Holzbauten Deutschlands übliche Kerbtechnik ähnliche Muster wie dort schafft, in der großen, geradarmigen Treppe treten die Formen des 17. Jahrhunderts hervor, ja, das akademisch

strenge Detail, beispielsweise der Thore der unteren Halle, weist sogar auf das Ende desselben.

Minder reich mit Mitteln und Aufträgen ausgestattet entwickelte sich die künstlerische Thätigkeit des *Giuseppe Benoni*, dessen Hauptwerk die Dogana (1676—1682) an der Punta della Salute ist, ein breiter, einstöckiger Bau dreieckigen Grundrisses, mit einer Rustikaloggia und einem dekorativen Thurm an der Spitze, der in feinen derben Formen ein sehr wirkungsvolles Glied in der Stadtilhouette bildet. Die Architektur selbst erklärt den Reiz der Anlage freilich nicht. Sie ist ziemlich kalt und nüchtern. Vielmehr liegt derselbe im Gesamtaufbau, trotz mancher Härten desselben, namentlich der flotten Bekrönung mit einer von Atlanten getra-

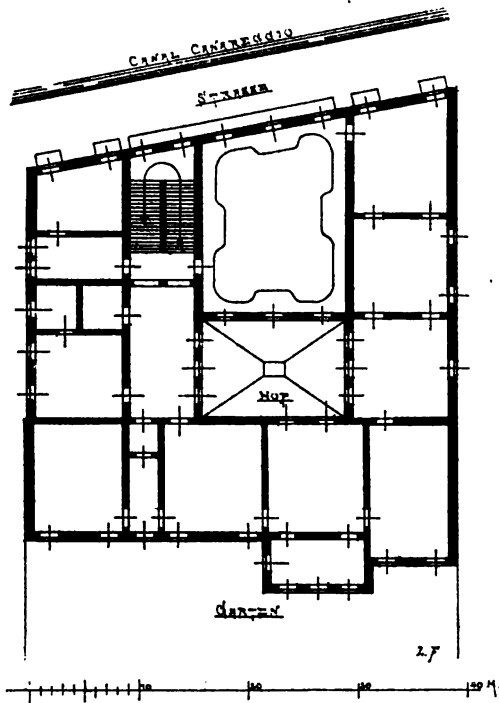


Fig. 130. Palazzo Manfrin zu Venedig.
Grundriss des I. Stockes.

genen Kugel, auf der eine Fortuna frei schwebt, und vor Allem in der unvergleichlichen, nicht ohne Geschick ausgenützten Lage des Baues.

Neben Benoni wirkte *Giovanni Grassi*, der Erbauer von S. Eustachio (S. Stae) (1678), einer kleinen Kirche, deren griechisches Kreuz mit Flachkuppel, und je zwei Kapellen zu Seiten des Langhauses sich bis auf die drei Apfiden in ein Quadrat sammendrängt. Das Detail ist palladianisch rein, die Wirkung bei bescheidenen Verhältnissen würdig, namentlich infolge der guten Ausbildung der korinthischen Halbsäulen und des schönen Oberlichtes. Die im Gegensatz zum Innern prunkende Façade fügte später *Domenico Rossi* an.

Ferner ist zu nennen *Alessandro Tremignan* (oder *Tremiglione*), der seine Aufgabe darin gesucht zu haben scheint, Sardi noch zu übertrumpfen. Seine Façade zu S. Moisè (1688) kann denn auch als der Gipfel phantastischer Verirrung gelten. Vier in den Formen Delorme's rusticirte Säulen stehen vor der Front. Das Gebälk ist verkröpft, darüber in der Mitte ein Halbkreisfenster in einem Pilaftergeschoße, schließlich ein nach Art von St. Maria Zobenigo, doch in geraden Linien, gebildeter Schmuckgiebel. In dieses Gerüst ist eine unglaubliche Menge selbständig wirkenden Details hineingezwängt: über den drei Thüren mächtige Sarkophage, auf diesen Postamente mit Büsten, ja fogar über dem mittleren Statuen und ein hoher Obelisk. Die Gesimsverkröpfungen genügten nicht, es mußte über ihnen noch eine schwere Konsole



Fig. 131. Palazzo Grimani zu Venedig. Grundriss.

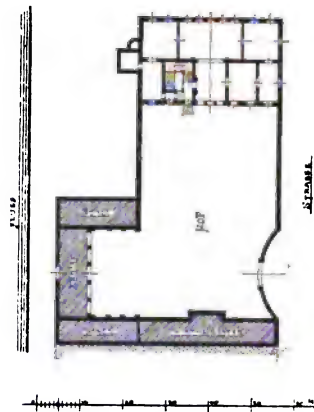


Fig. 132. Villa Contarini zu Padua. Grundriss

angebracht werden, um den Statuen Raum zu barocken Bewegungen zu geben. Ueberall mühsam zusammengetragene Ideen, eine Wirrniß, an der nur die zierlichen Einzelheiten hie und da für die Unruhe des Ganzen entschädigen können. Wo der Reichthum fehlt, wird Tremignan langweilig wie die übrigen Venetianer seiner Zeit, so an der Façade von S. Tomà, an der vielleicht auch von ihm stammenden von S. Antonio (1680), einem gedankenlosen Riegelwerk aus Steinbalken, und an dem großen Palazzo Fini, später Wimpfen (1688), jetzt Grand Hôtel, Bauten, welche nach keiner Richtung Neues zu bieten vermögen.

Aehnliche Paläste, deren Erbauer zu bestimmen bei der Geschlossenheit der Venetianer Schule wohl schwerlich möglich sein wird, giebt es viele in der Lagunenstadt. So Palazzo Barbaro, neben Palazzo

Corner della Cà grande, ferner Palazzo Falier, jetzt österreichisches Konfulat, mit edlem, einfachem Detail aber schwacher Komposition, und jener Palazzo Mocenigo, der an Pal. Contarini dalle Figure stößt. Besondere Beachtung, namentlich um seiner die Sonderart venetianischer Paläste trefflich kennzeichnenden Grundanlage willen, verdient noch der schon genannte Palazzo Grimani am Rio Marin. Diesen Bauten entsprechend ist auch die Mehrzahl der venetianischen Villen auf dem Festlande gehalten. Eine derselben, die Villa Contarini zu Padua, jetzt Zollamt, will ich wenigstens im Grundriß darstellen (Fig. 132). Ein Urtheil über die Gesamtstellung dieser oft sehr barocken Werke zu den städtischen Bauten vermag ich bei meiner geringen Kenntniß nicht abzugeben. — Talente dritten Ranges, wie *Marco Bergamasco*, bildeten dann so wunderliche Mißgestaltungen wie die Kirche St. Maria Formosa (1699).

Als ein tüchtiger Meister der Richtung Longhena's, als noch voll in dem Geiste der Spätrenaissance stehend und geschickt in der Komposition, erwies sich *Antonio Muttoni*, der Erbauer der Biblioteca Bertoliana, jetzt Monte de pietà zu Vicenza (1704), dessen Mittelbau mit seinem im Palladiomotiv gruppierten Fenster-system vollständig venetianische Schule verräth, während in der guten Vertheilung der Fenster festländische Bauweise sich wohlthätig bekundet. Auch der Grundriß, namentlich das Parterrevorhaus, sind höchst erfreuliche Schöpfungen. Minder anziehend ist der Palazzo Sette Gnoato (1707) in der Contrada Lodi, mit doppelter Ordnung und Attika.

Ein späterer Schüler der Richtung Longhena's ist *Domenico Rossi* († 1742), dessen bei einer Konkurrenz mit der Ausführung ausgezeichnete Façade zu S. Staè (1709) wir schon erwähnten. Die Architektur ist, ohne originell zu sein, eine Fortbildung der eingeschossigen palladianischen Anlagen, derb ruhmredig. Vier jonische Halbsäulen auf hohen Postamenten und mit breitem, langweiligem Giebel umschließen das Portal, ein üppiges Dekorationsstück mit abgebrochener Verdachung. Aber wenn man die bei Coronelli wiedergegebenen Entwürfe anderer Architekten, namentlich des sichtlich Borrominischer Schule entsprungenen *Giacomio Gaspari* mit den Werken Roffi's vergleicht, jene Arbeiten mit wildest bewegten Kurven im Grundriß und in den Gewänden der Fenster, mit vielfach gebogenen Giebeln, so muß man den guten Geschmack der Venetianer Preisrichter immerhin noch dankbar anerkennen. Roffi selbst aber bewies denselben vornehmlich am Innern von St. Maria dei Gesuiti (1715—1728) (Fig. 133), der einzigen Kirche, welche mit den Scalzi an Pracht zu wetteifern vermag. Der Grundriß ist eine Umbildung von Vignola's Hauptkirche, dem Gesù in Rom (Fig. 134). An die

palladianischen Ideen erinnert nur noch der Umstand, daß die Trennungsbogen um die Vierung wesentlich schmaler angeordnet sind als das Schiff und daß gegen den Chor zu sogar vor die korinthischen Pilaster, welche sonst überall die Kirche gliedern, noch Säulen gestellt wurden. Das Gebälk ist leicht verkröpft, darüber eine Attika, die Kuppel flach eingewölbt, mit einem großen mittleren Rundbild und kleineren in den Zwickeln; sonst sind die Gewölbe, auch die Tonne des Langhauses und ihre Zwickel an den Oberlichtfenstern in reichem, weißem und ver-

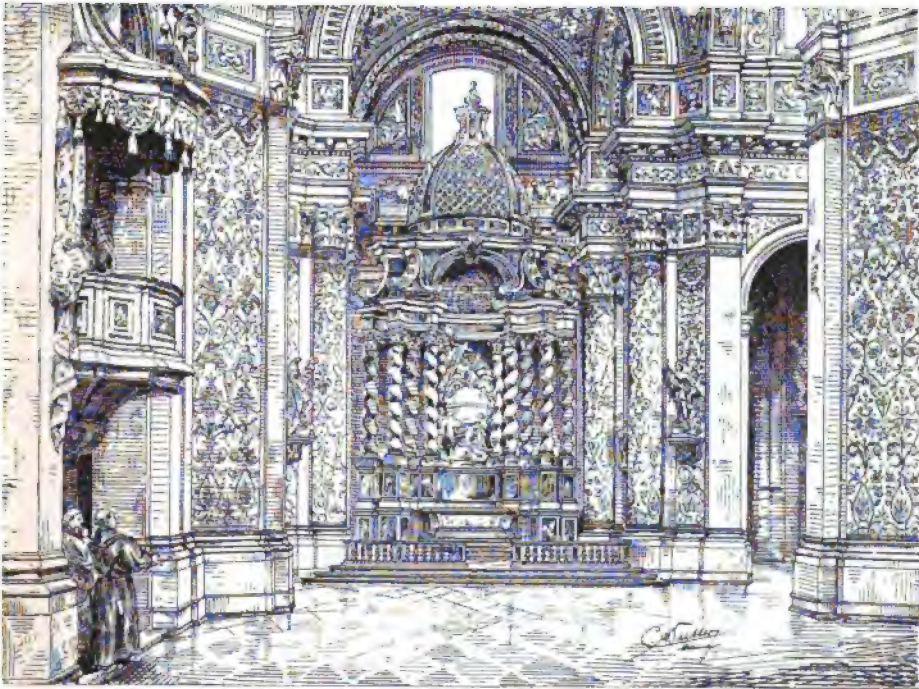


Fig. 133. St. Maria dei Gesuiti zu Venedig. Innenansicht.

goldetem Stuck, und zwar um die eingehafteten Bilder herum meist in einfacher Flächenmusterung geziert. Das architektonische Detail ist sehr einfach und edel. Nirgends ein barockes Motiv, die Profile, Kapitäle etc. sind unmittelbar nach palladianischem Vorbild, von klassizistischer Strenge. Der Raum ist edel, höchst wohlthuend erleuchtet, gesteigert in der Lichtwirkung durch die dunkleren Seitenkapellen. Seines Marmorschmuckes entkleidet, würde der Bau fast nüchtern erscheinen. Der blitzende Glanz dieses mit außerordentlichem Geschick verwendeten Stoffes giebt den Formen erst das flimmernde Leben. Zunächst ist aus

wechselndem grau-grünem und weißem Marmor ein schönes, gradlinig verständiges Pflaster zusammengesetzt. Die Architekturtheile sind weiß, auf der Attika weiße Ornamente auf Goldgrund. Alle Wandflächen, die Frieße der Hauptordnung und die Säulen am Chor erhielten einen Schmuck, dessen Gedanke den in Italien noch heute üblichen Fest-Bekleidungen der Kirche mit Geweben entlehnt ist: eine Inkrustation in grünem und weißem Marmor, in wechselnden (meist sehr schönen, vielleicht im Maßstab etwas zu groß gehaltenen) der Webkunst entlehnte Mustern. Den oberen Abschluß der größeren Flächen bildet stets ein vergoldetes Ornament, welches die Relief-Stickerei nachahmt. Man hat diese Dekoration deshalb für eine verfehlte erklärt, weil man im ersten Anblick getäuscht wurde, die Muster für auf werthlosen Bewurf aufschablonirt zu halten. Doch scheint gerade hierin ein Vorzug und eine weise Mäßigung zu liegen, daß die vorhandenen gewaltigen Mittel nicht in auffälligerer Weise verwendet, sondern zur letzten Verfeinerung der gewählten, logisch völlig gerechtfertigten Schmuckart verwendet wurden. Und andererseits dürfte daselbe Muster, in schlechtem Material ausgeführt, wahrlich eine andere Wirkung machen als das glänzende Lichtspiel polirter Marmorflächen. Jedenfalls entzückt die Kirche noch heute naiv empfindende Beschauer in höchstem Grade. Dem Geschmack der Zeit gab Roffi seinen Tribut, in der naturalistisch stillosen Form der Kanzel, bei welcher der grünweiße Marmorstoff plastisch als Lambrequin, als gefalteter Vorhang in technisch geschickter aber stilistisch unverantwortlicher Weise verwendet ist. Der Altar ist wieder ein Werk des *Giuseppe Pozzo*.

Roffi's Paläste reihen sich gleichfalls den besten Werken der Barockzeit würdig an, namentlich ist Palazzo Corner della Regina, jetzt Leihhaus (1724), ein tüchtiger Bau. Der Meister versuchte in demselben das Innere weiter auszubilden und schuf namentlich in dem von gekuppelten Säulen umgebenen Vorfaal vor der großen Halle einen Raum, wie ihn in gleich künstlerisch abgeschlossener Pracht der Privatbau Venedigs nur selten besitzt. Auch der Halle des ersten Stockes versuchte er eine mehr architektonische Gliederung zu geben, indem er eine reizende über eine Bilderreihe gespannte Blendarkade schuf, deren Pilafter mit leichtem, weichem Stuckornament auf tiefblauem Grund gefüllt sind. Die Thüren sind kräftig gebildet, tragen Figurengruppen auf den wuchtigen Verdachungen, die Decke ist, was in Venedig sonst nicht üblich, gewölbt und dabei trefflich abgetheilt und belebt von Bildern in Kameenform. Ein Theil dieser Dekoration, sowie die der Nebenräume stammt freilich erst aus dem Jahre 1793. Die

Façade schließt sich der des benachbarten Palazzo Pefaro an, ohne ihn zu erreichen. An dem kräftig gegliederten Rustika-Erdgeschoß ist das mittlere Rundbogenthor wenig glücklich im Verhältniß. Das Hauptgeschoß an den Ecken mit je zwei Paaren gekuppelter, sonst mit einfachen jonischen Dreiviertelsäulen entbehrt des reichen plastischen Schmuckes. Die darüber stehende korinthische Ordnung lastet infolge ihrer Höhe, ihrer scheitrecten, ungeschickt zwischen die Säulen gezwängten Fenster und namentlich seines verkröpften, von Mezzaninfenstern unterbrochenen Gebälkes schwer auf dem Unterbau und verschuldet hauptsächlich die nicht befriedigende Wirkung des so wacker begonnenen Werkes. Den Palazzo Saudi (1721), im Conte dell' Albergo, den Mothes als Rossi's Werk nennt, habe ich nicht gefunden.

Derber in den Formen ist *Andrea Tirali* (geb. um 1660, † zu Monfelicie 1737). Er schuf die Cappella di S. Domenico (1690) in S. Giovanni e Paolo, einen quadratischen Bau mit Halbkreisapsis, unter den Trennungsbogen, mit kompositen Säulen an der Decke mit schwerem, ein köstliches Bild umfassendem Goldrahmen, an den Wänden mit Reliefs in schwarzem, die Architektur in grauem Marmor. Daneben steht das riesige Denkmal Valier (1708), eines der inhaltlosesten Kolossalmonumente der Zeit. Zu Seiten sind je zwei mächtige korinthische Säulen mit stark verkröpftem Gebälk aufgerichtet. Die oberen Gesimse der hohen mit Reliefs geschmückten Postamente und eines weiteren, zwischen beiden aufgestellten bilden die Kämpfer zweier Rundbogenthüren. Ueber diesen sind die Statuen auf hohen Postamenten aufgestellt. Die gewaltige Fläche aber von ihrem Sockel bis über das Hauptgesims ist durch ein riesiges, von Engeln getragenes Stoffgehänge in Marmor geziert. Darüber breitet sich ein geradezu sinnloses Liniengewoge als Bekrönung und Füllung des Gewölbzwickels aus, denn bis dahin, bis an den Scheitel der hohen gothischen Kirche erhebt sich das ungeflachte Schaustück.

Tirali's Kirchenfaçaden: S. Nicolò dei Tolentini, eine Säulenhalle mit hohem Giebel, S. Vitale (1700), mit einer gänzlich verflachten Nachbildung der Façade des Redentore und einem trockenen, würfelförmigen Kirchsaal, ferner St. Trinità zu Chioggia sind von geringer Bedeutung; ebenso seine Profanbauten Palazzo Diedo, jetzt Remini bei S. Fosca, Palazzo Priuli (identisch mit Palazzo Manfrin?) am

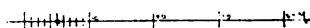
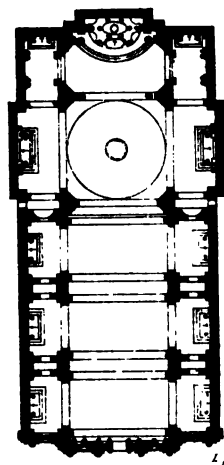


Fig. 134. St. Maria dei Gefuiti zu Venedig. Grundriss.

Canareggio. Die vielfach gerühmte Treppe von Palazzo Sagredo am Canale grande habe ich nicht gesehen. Dagegen überrascht der ruhige Ernst und die schöne Raumvertheilung an der zwar ganz wohnhausartig behandelten und zu stark vertikal gegliederten Façade von Scuola Angelo Custode bei S. Apostoli (1734).

Mit *Andrea Cominelli* und *Giorgio Massari* schließt die Schule Longhena's, beginnen die klassicistischen Einflüsse. Früher schon hatte *Giovanni Battista Fattoretto* in der pomphaften Façade von St. Maria dei Gesuiti (1715) einen Versuch mit den römischen Formen etwa eines Girolamo Rainaldi unternommen und dabei die großen Verhältnisse Palladio's beizubehalten versucht. Acht riesige unkannelirte korinthische Säulen, auf Würfel statt auf Postament und in tiefe Rinnen gestellt, gliedern die fensterlose Wand des unbedingt vorherrschenden Untergeschoßes. In enger Straße wirken sie wie die Koulissen einer mächtigen Theaterdekoration. Ueber den Kröpfen des gliederreichen, weit ausladenden Gesimfes erheben sich Postamente mit Statuen. Das zweite mit einem Giebel bekrönte Geschoß spielt nur eine nebenfächliche Rolle. Es wirkt nur für die Ferne, wo die lange Reihe von den Giebel bis zur mittleren Kolossalfigur hinaufschreitenden Genien als eine ins Maßlose getriebene Fortbildung der Balustraden auf dem Giebel von St. Susanna in Rom erscheint.

Cominelli blieb diesen Ungeheuerlichkeiten fern. Sein Palazzo Labia (1720—1750) (Fig. 135) gehört noch zu den besten Werken des Canale grande, dem er allerdings nur seine kleinere Front zukehrt. Drei Pilasterordnungen, die untere toskanische in Rustika, beleben die wuchtige Masse. Dazwischen öffnen sich meist in wechselnden Zwischenräumen Rundbogenfenster, von welchen fünf über dem Portal zur Pergola sich zusammenreihen. Die Wandflächen sind durch Füllungen gegliedert. Zwei Balkone ziehen sich längs der Front hin, ein mächtiges Hauptgesims mit hohem Fries beschließt den nur etwa zu zwei Dritttheilen seiner Länge vollendeten Bau. Die Anlage des Grundrisses (Fig. 136) entspricht noch der altheimischen Art: eine große Halle durchschneidet den Palaß. Rechts öffnet sie sich gegen eine zweite, die durch Bogenstellungen auf gekuppelten Säulen vom Hofe getrennt ist. Zur Erhöhung des malerischen Reizes wurde ein Säulenpaar gerade in die Achse der Halle gerückt. Die Details sind bis auf Einzelheiten lobenswerth, die Säle von trefflichen Verhältnissen. In denselben aber schuf ein phantasiereicherer Künstler eine noch großartigere Architektur, erweiterte *Tiepolo* die Wände durch meisterhaft behandelte, perspektivisch gemalte Prachtbauten und erfüllte diese mit einer Schilderung der Kleopatra, in Wahrheit aber mit dem Bilde der lebensfrohen Welt der im letzten Glanze strahlenden Republik.

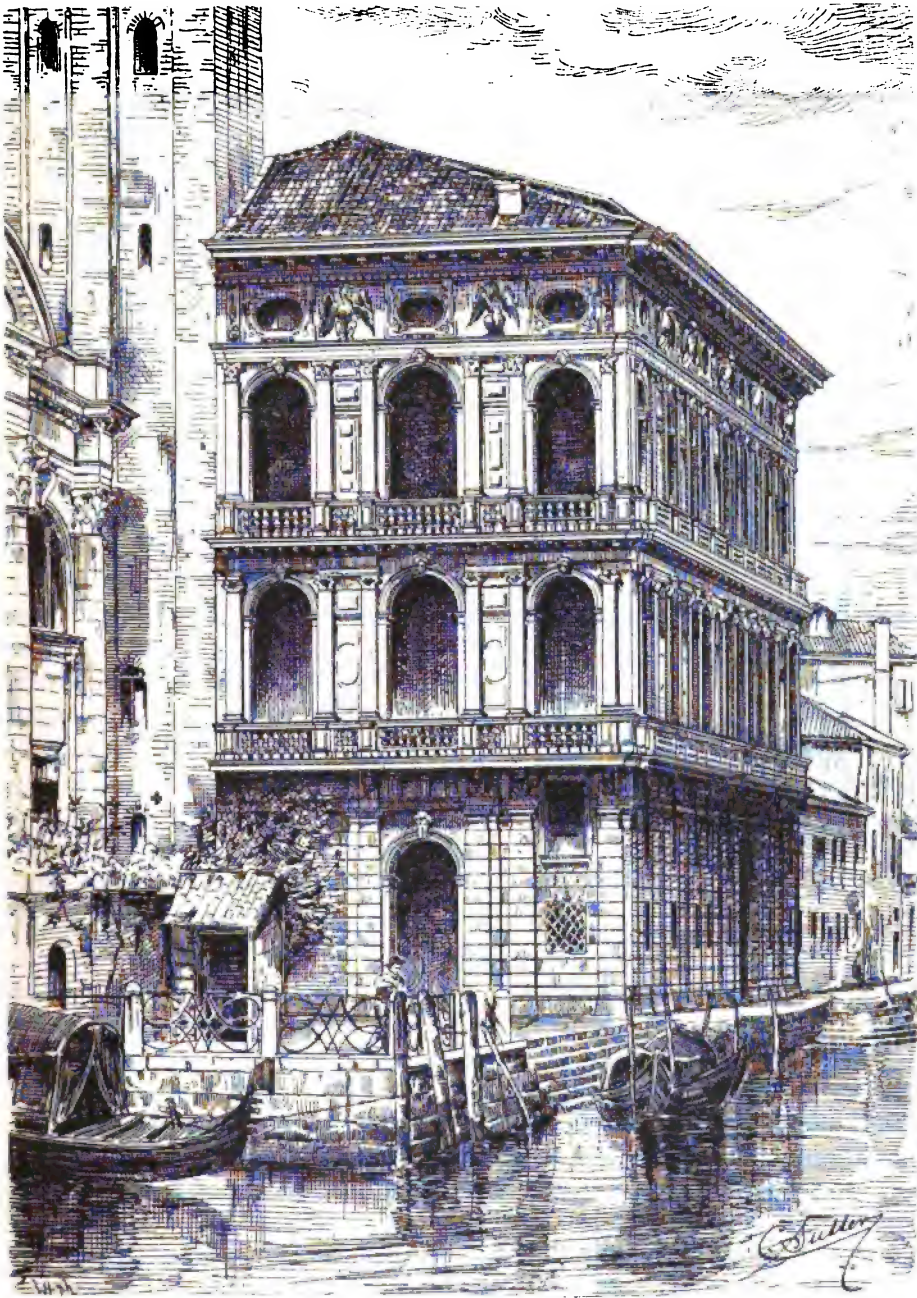


Fig. 135. Palazzo Labia zu Venedig. Ansicht vom Canale grande aus.

Giorgio Massari greift, nachdem das heiße Blut der Barockleidenschaft sich gekühlt, wieder bewußt und absichtlich auf die einfache Kunst *Palladio's* zurück. Bei ihm zeigt sich wie bei *Longhena*, daß die Lehre des großen *Vicentiners* damals noch die Schule der Architekten bildete. Die jungen Künstler standen ihm stets nahe, erst die Anforderungen des barocken Geschmacks entfremdete die angehenden Meister von dem stets gefeierten Vorbilde. So zeigt sich auch bei *Massari's* Jugendwerk *St. Maria del Rosario*, gewöhnlich *S. Gefuati* genannt (1726 bis 1743), eine reinste Begeisterung für den *Redentore*. Das Schiff veränderte er nur dadurch, daß er die Ecken des Saales zwischen den

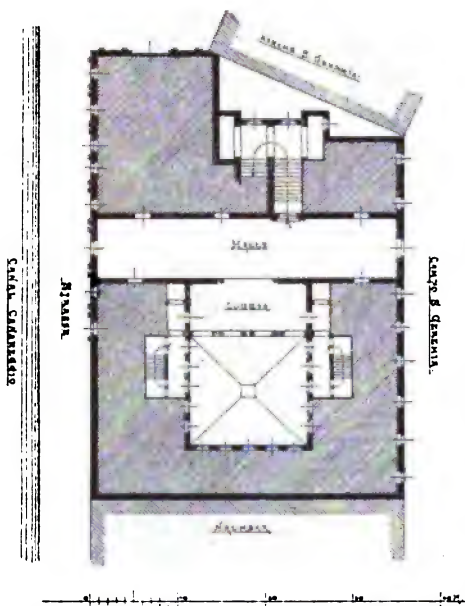


Fig. 136. Palazzo Labia zu Venedig. Grundriss.

letzten korinthischen Halbsäulen brach. Das Spiegelgewölbe über dem in breiten Massen verkröpften Hauptgesims ist in schon geometrischen Formen durch leichte Stuckumrahmungen für drei glanzvolle Fresken *Tiepolo's* getheilt. Der anstoßende Kuppelraum ist dunkel, der noch nach den Grundideen, nicht aber in den Formen *Pozzo's* gehaltene Altar ermöglicht den Durchblick in einen letzten, seitlich mit Halbkreisen abgeschlossenen Sakristeiraum. Die Fassade ist groß entworfen: vier auf Würfeln stehende korinthische Säulen, darüber ein schlichter Giebel, eine weitere korinthische Ordnung um das Portal, dessen Gesims in den seitlichen Interkolumnen als Platte erscheint. Diese trägt

schon den Mäander, das Merkmal beginnenden Klassicismus'. Aber nicht dieser kleine Vorbote allein, auch die Trockenheit der ganzen Architektur verkündet die neue Zeit.

Weniger glücklich ist *S. Filippo Neri* (1719) in *Vicenza*, ein einschiffiger rechteckiger Raum mit im Segment geschlossenem Chor und trocken gegliedertem Tonnengewölbe. Die Wände sind durch große Säulenstellung belebt, der Altar noch merkwürdig barock. Dieselbe Eigenschaft hat der *Palazzo Vecchia*, jetzt *Thiene* (1750) daselbst, dessen verwilderte Architektur namentlich in der wunderlichen Säulenloggia römische Einflüsse verräth.

In *S. Ermagore e Fortunato* (1728 - 1736) in Venedig, meist

S. Marcuola genannt, war Massari an fremden Entwurf gebunden, aber in der 1745 begonnenen Kirche des Hospitals della Pietà (1745) tritt wieder dieselbe Grundidee des Langhauses, das hier zum Oval verkürzt wurde, in schon sehr matter Bildung des Details auf. Ich habe mich nicht entschließen können, in die zur Vollendung der an Riva dei Schiavoni gelegenen, unfertigen Façade aufgestellten Sammelbüchsen einen Beitrag zu steuern.

Wenn man Massari's kalten vornehmen Palazzo Grassi, jetzt Sina (1705—1745), in seinen untadeligen Verhältnissen, seiner einfach ruhigen, aber schon so nüchternen Architektur mit dem von demselben Architekten errichteten Obergeschoß des Palazzo Rezzonico vergleicht, so sieht man klar, daß er dort nach fremdem Entwurf arbeitete. Freilich verstand er diesen nicht mehr überall und war daher bestrebt, dessen strotzende Kraft in akademische Regeln einzufangen. Ähnlich und wohl auch Massari's Werk ist der Umbau des Palazzo Erizzo (1717), bei welchem Reste der Frührenaissance allerdings in Komposition und einzelnen Details noch die Erinnerung überdauerten.

Als innere Einrichtung des Palazzo Rezzonico, bei welcher Tiepolo wieder sich in feinen Fresken als großer Architekt erwies, entstanden eine zweiarmige Treppe, ein ovales Vestibül und die weite Halle, Gelasse von großartiger Raumentfaltung und reichster, meist etwas unruhiger dekorativer Ausbildung. Eine Seltenheit für die Lagunen-Stadt ist ein kleines Kämmerchen des ersten Geschoßes im reichsten und elegantesten Rococo, das einzige mir bekannte Werk dieser Stilrichtung in Venedig.

Der Palazzo Civran (1701) bei S. Giov. Crisostomo erinnert wieder in Komposition und Behandlung der Glieder an die Anfangszeiten der Renaissance, an Sanmichele, wenngleich das eigenartig bewegte Leben derselben ihm fehlt.

Noch lange hielt die Wirkung der Barockschule Venedig's in immer mehr an Phantasie herabsinkenden Werken nach. Ja, als der Klassicismus der allgemein herrschende Stil wurde, als die dürre Kritik der nach Regeln urtheilenden Kunstgelehrten, wie des *Tommaso Temanza*, den letzten Hauch freier Renaissancebewegung vernichtete, wurden sie doch vor der völligen Erstarrung durch das lebendige Beispiel Palladio's bewahrt. Noch spät erstanden hier Werke wie *Carlo Corbellini's* schönräumige Centralkirche St. Geremia (1753), ja, wie *Maccaruzzi's* Façade der Kirche S. Rocco (1771), jener letzte Versuch, im Stile der formenreichen Hochrenaissance. Wie schnell die Kunst Massari'scher Richtung verging, beweist die Kirche St. Domenica zu Modena (1708) von *Tommaso Bezzi*, ein freudlos großspuriger Centralbau mit ovaler Kuppel und unfählich wüster Façade.



n Rom hatten die beiden Fontana noch einmal die Spätrenaissance in ihrer Strenge aufleben lassen, den Halt der älteren Schule gegenüber den beginnenden Uebergriffen freierer Kunstentfaltung gebildet; aber der Wechsel in der Auffassung der künstlerischen Ziele hatte den bedeutenderen unter ihnen zu gewiß unfreiwilligem Scheiden von der Papststadt gezwungen. Der Bruch mit der Spätrenaissance schien somit ein endgültiger.

Dem Schüler und Neffen Domenico Fontana's, dem *Carlo Maderna* (geb. zu Bissano in der Lombardei 1556, † zu Rom, 1629) gelang es jedoch unter Clemens VIII. (1592—1605) wieder in Rom festen Fuß zu fassen und sich die Nachfolge in den zahlreichen Aemtern seines Oheims zu sichern. Er übertraf denselben freilich weitaus an Geist und Kühnheit, an den Eigenschaften, welche nun bald die am Architekten meist geschätzten wurden; er gab sich leichter den freieren Regungen des neuen Stilempfindens hin, aber doch steht er noch fest in der Ueberlieferung, welche das Leben und Wirken seines Lehrmeisters erfüllt hatte.

Lange Jahre blieb er der leitende Architekt der ewigen Stadt und sah sich als solcher von dem größten Vertrauen seiner Zeitgenossen getragen. Das Bewußtsein dieser seiner hohen Stellung hat bei ihm ein aus jeder künstlerischen That deutlich erkennbares Selbstgefühl hervorgerufen, die in manchen ihren Aeußerungen zwar beklagens-

werthe, aber stets das Bauwerk mit einer monumentalen Sicherheit erfüllenden Ueberzeugung, daß die von dem Meister von St. Peter geschaffene Architektur einen Fortschritt gegen alle frühere bedeute. Hier ist kein Suchen und Tasten mehr, kein Rückwärtsblicken, sondern eine zielbewußte Sicherheit, die auch den Beschauer der neu entstehenden Werke erfaßt. Alle Vortheile einer straff in sich abgeschlossenen und mit ihren Aufgaben gereiften Schule standen dem Künstler zur Seite. Nur von so festem Grunde aus war so formficheres Wirken möglich.

Bei seinem Amtsantritte fand Maderna zunächst eine Anzahl unvollendeter Bauten vor, welche unter der kurzen Herrschaft Urban's VII., Gregor's XIV. und Innocenz' IX. liegen geblieben waren; ihm wurde die Aufgabe zu Theil, sie zu vollenden. So die Entwürfe des *Francesco da Volterra* zum Palazzo Lancelotti und S. Giacomo degli Incurabili, ferner die etwas zu schlank gerathene Kuppel und den Chor von S. Giovanni dei Fiorentini. Seine erste selbständige Arbeit scheint die Façade von St. Susanna (1595—1603) gewesen zu sein (Fig. 2). Der hinter derselben liegende altchristliche Kirchenbau steht in keiner Beziehung zu der neuen Front, ja die Seitenansicht wird durch lange Flügelbauten vollständig versteckt. Die Façade ist demnach ein ganz selbständiges Schaustück und schon als solches bezeichnend für Maderna als den Meister, der dem Barock für Rom und somit für die ganze Welt Thür und Thor öffnete. Es vollzieht sich nunmehr eine immer mehr sich geltend machende Verstärkung und Steigerung aller Bauformen. Um das reich verzierte Thor erhebt sich eine korinthische Säulenordnung mit schlichtem Giebel. An dieselbe, etwas zurückstehend, reihen sich noch einmal je zwei gekuppelte, eine Nische umfassende Vollsäulen und daran, wieder in einer Rücklage, eine ähnliche Pilasteranordnung. Der Architektur soll durch diese Anlage der Eindruck größerer Tiefe, eine perspektivische Wirkung gegeben werden. Um aber nicht allzu massige Schatten zu erzielen, werden die Säulen zu etwa einem Dritttheil in tiefe Rinnen eingelegt. Das Obergeschoß wiederholt den Gedanken des unteren, bedient sich jedoch hierzu nur der Pilaster. Das an sich in schönem Verhältniß gebildete Mittelfenster leidet unter dem Umstand, daß es in gar keinem Zusammenhang oder doch in einem nur ganz künstlich erzeugten mit dem Schiff steht. An den Seiten sind geschwungene Anläufe angebracht; der breite Giebel, dessen Feld das Mittelfenster als Kropf durchschneidet, genügt dem Meister nicht als Abschluß; er verdoppelt seine Linien, indem er eine an sich ganz zwecklose Balustrade über demselben aufsteigen läßt. In all diesem zeigt sich eine absichtliche Bereicherung der nur schmückenden Gliederungen. Doch ist das Detail noch formenstreng, wenngleich nicht mit alter

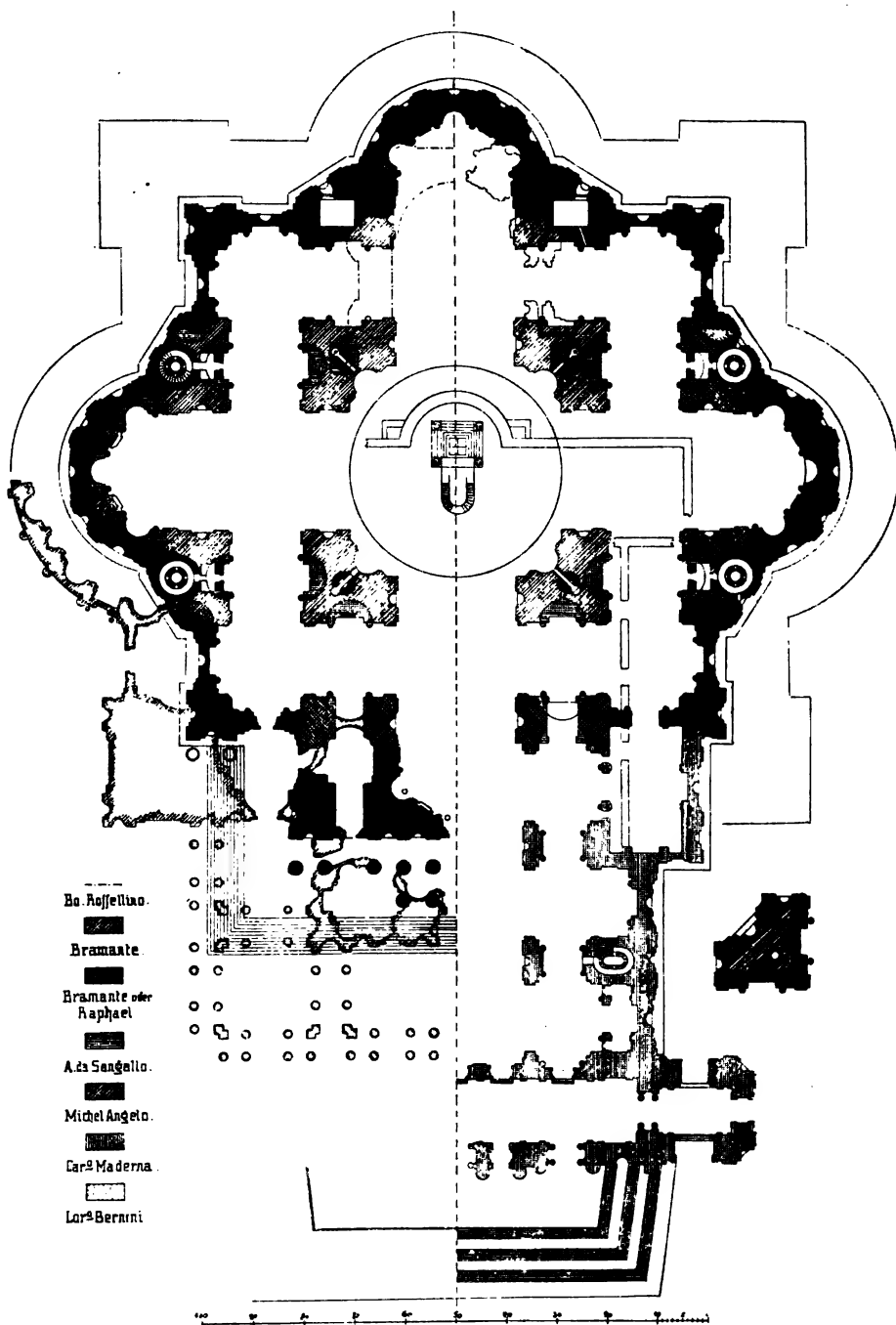


Fig. 137. St. Peter zu Rom. Darstellung der Grundrissentwicklung.

Liebe behandelt. Einzelne Motive, wie die Durchführung der Bänder unter den Kapitälern über die Wandflächen zwischen denselben und die Ornamentation der so abgetrennten Felder, wurden noch direkt von Giacomo della Porta entlehnt. Die Schattenwirkungen sind noch bescheiden, und man könnte sich den Bau als freien Entwurf schon gefallen lassen, wenn seine innere Unwahrheit sich nicht allzu laut geltend machte.

Als Jugendarbeit Maderna's im Palastbau kann der Palazzo Mattei di Giove (um 1602) bezeichnet werden, der in vielen Beziehungen mit dem Palazzo Lancelotti verwandt ist. Nach Art der Villen wurde die an einer Seite mit dreimal drei Arkaden, auf zwei anderen von Fenstern belebte Hoffront mit antiken Reliefs nach malerischen Grundfätzen geschnitten und so eine freundlich heitere Wirkung erzielt. Der Grundriß, das Detail der Arkaden, Fenster und Thüren sind von einer wohl zu beachtenden Vornehmheit und Strenge, wie auch der Grundriß mit Sorgfalt gearbeitet erscheint. Die Fassade endlich entspricht dem römischen System, ohne ein hervorragendes Geschick in seiner Anwendung erkennen zu lassen.

Maderna's Name ist unvergänglich mit dem größten Bau der Christenheit, mit St. Peter verknüpft. Freilich findet der Meister heute wegen seiner Thätigkeit an demselben mehr Tadel als Anerkennung, ja sein ganzes Wirken erscheint Vielen als ein unverzeihlicher Frevel am Geiste Bramante's und Michelangelo's. Nicht um über ihn zu richten, sondern um seine Bauhätigkeit aus den obwaltenden Umständen und Anschauungen zu erklären, sei hier näher auf die Baugeschichte der Peterskirche eingegangen.

Schon bezeichneten wir *Domenico Fontana* und *Cigoli* als diejenigen Künstler, die das Langhaussystem des Gesù auf St. Peter zu übertragen vorschlugen. Nicht ganz nach des Ersteren Plane, doch im Grunde nach demselben System, führte dann endlich Maderna das große Werk aus. Es ist bezeichnend, daß der Meister, welcher formal am entschiedensten zu der Richtung Michelangelo's sich bekannte, dessen Ideal des katholischen Kirchenbaues in seinen Grundzügen zu beseitigen bestimmt war.

Die ungeheure Ausdehnung des St. Peter (Fig. 137 u. 138) scheint das Bedürfnis nach einigen geschlossenen, zu gottesdienstlichen Handlungen geeigneten Kapellen hervorgerufen zu haben. Diese mußten in das Grundrißsystem eingegliedert werden. So entstand die Abweichung von Fontana's Plan, welche nunmehr zur Durchführung kam. In der Achse des nördlichen und südlichen Flügels des Umganges um die Mittelkuppel wurden gegen Westen zunächst zwei rechtwinkliche Kapellen angefügt, völlig für sich abgeschlossene Bauten von mächtigen Verhältnissen, die nur wegen des in Bezug auf die ganze Kirche gewählten, übermächtigen Maßstabes des Details nicht zur vollen Raum-

wirkung gelangen, aber gerade um deswillen auch von allen Uebertreibungen hinsichtlich der Zahl der verwendeten Schmuckformen frei bleiben und nochmals voll die Eigenart der Spätrenaissance und ihrer so bedeutenden Kapellenbauten zusammenfassen. Zwischen die Kapellen und das nunmehr verlängerte Langhaus, also in der durch die Kuppelpfeiler festgestellten Breite legen sich zwei Seitenschiffe zu je drei Gewölbjochen an den östlichen Umgangsflügel. Die ganze Anlage des

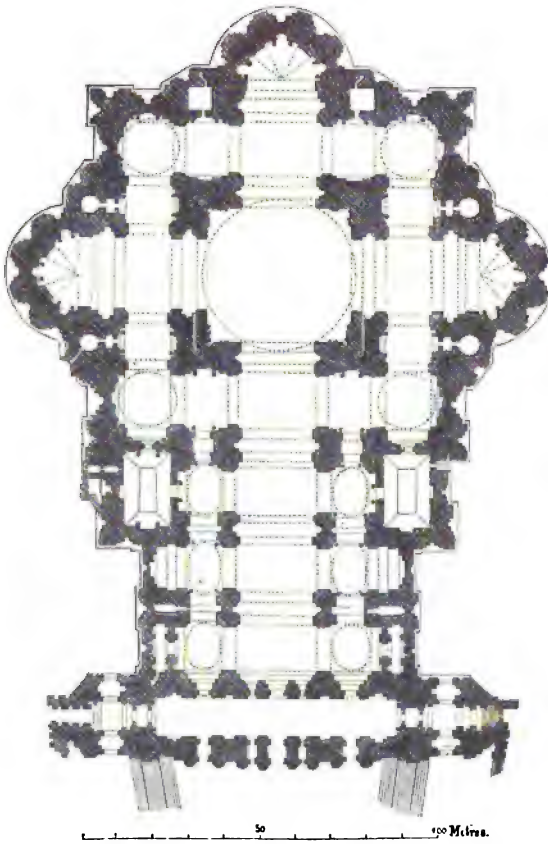


Fig. 138. St. Peter zu Rom. Grundriss.

Langhauses läßt an einigen Merkmalen den Einfluß des Gefü erkennen. Zunächst wurde das Mittelschiff thunlichst verbreitert. Während es in dem älteren Theile an der Kuppel 24,2 m Spannweite von Pilafter zu Pilafter mißt, gab Maderna seinem Anbau deren 26,9. Da nun die Achse der Seitenschiffe nicht verlegt werden konnte, mußte diese Aenderung der Hauptschiffsdisposition auf die Breite jener beschränkend wirken. Während die Kapellen am Ende der Seitenschiffe eine Breite von 13,6 m haben, schrumpft diese im Langhaus auf 11,0 m zusammen, so daß die in der Achse jedes Joches angebrachten Kuppeln eine stark ovale Grundform erhalten mußten. Für die Kapellen blieben nur noch je zwei Joche frei. Dieselben konnten

dafür in beliebiger Tiefe angelegt werden, da die Seitenfäçade schon durch die beiden großen Sonderkapellen von der Breite der alten Centralanlage unabhängig geworden waren. Wenig glücklich ist die Westendung der Kirche, deren letzter Arkadenbogen mit einem Halbpilafter abschließt, während man eine Wiederholung des kräftigen Systems gekuppelter Stützen oder wohl noch besser einen Segmentabschluß erwartet, wie ihn die meisten früheren Künstler geplant hatten.

Die Durchbildung des Aufrisses des Langhauses gab Maderna wenig Gelegenheit zu selbständiger Künftentfaltung. Die Anordnung war gegeben und es ist sein bestes Verdienst, dieselbe treu eingehalten zu haben. Der Aenderungen machten sich nicht allzuviele nöthig, zunächst hinsichtlich der Beleuchtung. Bei dem Centralbau Michelangelo's genügten die Fenster an den Apfiden und Eckkapellen, sowie das mächtige Licht der Kuppel zur Beherrschung des weiten Raumes. Nicht so im Langhaufe. Daher mußte das Tonnengewölbe durch große Oberlichtfenster nicht eben zu seinem Vortheile durchbrochen werden. Doch ist die bescheidene Wirkung derselben anzuerkennen, die zu einem für die Stimmung des Baues bedeutungsvollen Lichtwechsel führte. Denn von dem Mittelton, welcher in den vorderen Jochen des Langhauses herrscht, verdunkelt sich die Kirche langsam gegen den Kuppelraum zu, um dann diesen im vollsten Glanze und somit doppelt wirkungsvoll erscheinen zu lassen. Wo Maderna hinsichtlich der Details freie Hand gelassen wurde, zeigt er die wuchtigen, nicht eben sehr durchgeistigten, aber streng gezeichneten Formen der Schule Vignola's ohne hervorragend barocke Neigungen.

Die Frage, in wie weit Maderna schuld an dem viel besprochenen Umstande habe, daß das Innere von St. Peter kleiner wirkt, als es wirklich ist, sei hier noch in Betracht gezogen. Daß die Engel der Taufbecken an den ersten Pfeilern und die derbe Inkrustirung der letzteren nicht allein die Schuld tragen, beweist der Umstand, daß der Eindruck beim Blick von Querschiff zu Querschiff, der uns doch ganz rein die Raumgestaltung der Centralanlage wiedergiebt, kein wesentlich anderer ist. Nicht die Einzelheiten sind hierfür die Veranlassung, sondern die große Schlichtheit der Grundformen, der Umstand, daß mit der Größe des Baues nicht die Zahl sondern nur das Verhältniß der Einzelheiten gewachsen ist. Wo dies nicht der Fall ist, wie z. B. an gothischen Domen, deren Gliederungen stets in einer gewissen Beziehung zu der Größe des sie schaffenden Menschen verbleiben, wo mithin die Fülle kleiner Sondererscheinungen den Maßstab für die Schätzung der Hauptverhältnisse giebt, wird der Größeneindruck viel schneller und mächtiger auf den Eintretenden wirken. Es ist aber fraglich, ob dieses Hinwirken auf das Erstaunen, welches ja vielleicht die Absicht der Bauherren und auch der Baumeister war, auch wirklich die eigentliche Aufgabe eines Denkmals wie des St. Peter sei. Der mächtige Raum des vatikanischen Domes ergreift unverkennbar die Seele des unbefangenen Beschauers mit zwingender Gewalt, obgleich ihn jeder unter dem Eindruck der von Bernini mit Aufwand von so ungewöhnlich geschickter Berechnung in ihrer Größenwirkung gesteigerten Fassade betritt. Man empfindet alsbald

deutlich, in einem der größten Räume der Welt zu sein. Aber man kann sich den vollen Umfang desselben nicht alsbald vergegenwärtigen. Vielmehr entdeckt man die riesigen Verhältnisse in ihrer ganzen Größe erst nach und nach. Ein in weiter Entfernung wandernder Mensch giebt plötzlich den Maßstab für die erstaunliche Weite zu ihm und somit auch für die benachbarten Theile des Bauwerkes. Selbst wenn man die Kirche mit ganzer Seele erfaßt zu haben glaubt, offenbart sich bei jedem prüfenden Blick, daß das Bild derselben immer wieder kleiner ist als die Wirklichkeit. St. Peter enttäuscht die flüchtigen Besucher, um jenen, der in ihm heimisch geworden ist, stündlich neu zu überraschen. Es ist ein Theil der Unendlichkeit in ihm, in sofern, als auch diese immer größer ist, als die Vorstellung derselben. So ist er ein ächtes Denkmal der päpstlichen Allgewalt, groß nicht durch die Kleinheit der Theile, sondern durch den Einklang gewaltiger Massen.

Wie im Inneren, so zeigte sich Maderna auch an der Fassade (Fig. 139) als unter Michelangelo's Einfluß stehend. Sichtlich wirkte dessen Modell, auch bei der Gestaltung dieses Bauteiles nach. In diesem hatte der Altmeister eine Reihe von zehn Säulen und vor die mittleren vier derselben eine zweite angeordnet, welche letztere einen Giebel tragen sollte. Die Verhältnisse dieser Säulen wären die riesigsten geworden, denn sie hätten denjenigen der Fassade Maderna's entsprechen müssen, also die Höhe von 27,5 m zu betragen haben.¹⁾ Wenn es gleich vermessen erscheint, solcher jedem Vergleiche spottender Größe gegenüber ohne Anschauung urtheilen zu wollen, so darf doch wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, daß ein so einfacher Plan bei solcher Größensteigerung sich wohl nur schwer mit der Vielgestaltigkeit der Kuppelanlagen würde in Uebereinstimmung haben bringen lassen. Gewiß aber wird diese Halle in ihrer Schlichtheit nicht den gewünschten Eindruck der Größe gemacht haben. Dies scheint auch Michelangelo dazu veranlaßt zu haben, die schwere, doch reicher gegliederte Attika einzuschieben, die über den ganzen Bau nicht eben zu dessen Vortheil sich erstreckt. Maderna, dem es ja an Raum nicht fehlte um Michelangelo's Fassade anzuwenden, der auch mit den Mitteln nicht zu kargen brauchte, verblieb zwar in den Hauptmassen des Aufrisses bei dem älteren Gedanken, war aber entschieden bemüht, den riesigen Säulen, deren Eintönigkeit er fürchtete, einen interessanten, sie in ihrer Wirkung steigernden Hintergrund zu geben, indem er den beiden Stockwerken der Seitenfassaden auch hier in den Interkolumnen Ausdruck lieh, indem er ferner die Hauptstützen

¹⁾ Die Säulen des Castortempels am Forum messen 14 Meter, die Trajanssäule 27 Meter, diejenige auf Piazza Colonna 26,5 Meter Höhe.

zu gruppieren suchte, Vor- und Rücklagen und überhaupt eine belebte Breitfront selbst über die Grenzen des Langhauses hinaus schuf. Es blieben die an sich gegebenen Höhenverhältnisse an Säulen, Gebälk und Attika, es blieb der Vorbau von vier Säulen mit dem Giebel, aber das Ganze wurde nicht frei vor der Façade, sondern in Verbindung mit derselben durch Dreiviertelsäulen als Rifalit angeordnet. Daran schloßen

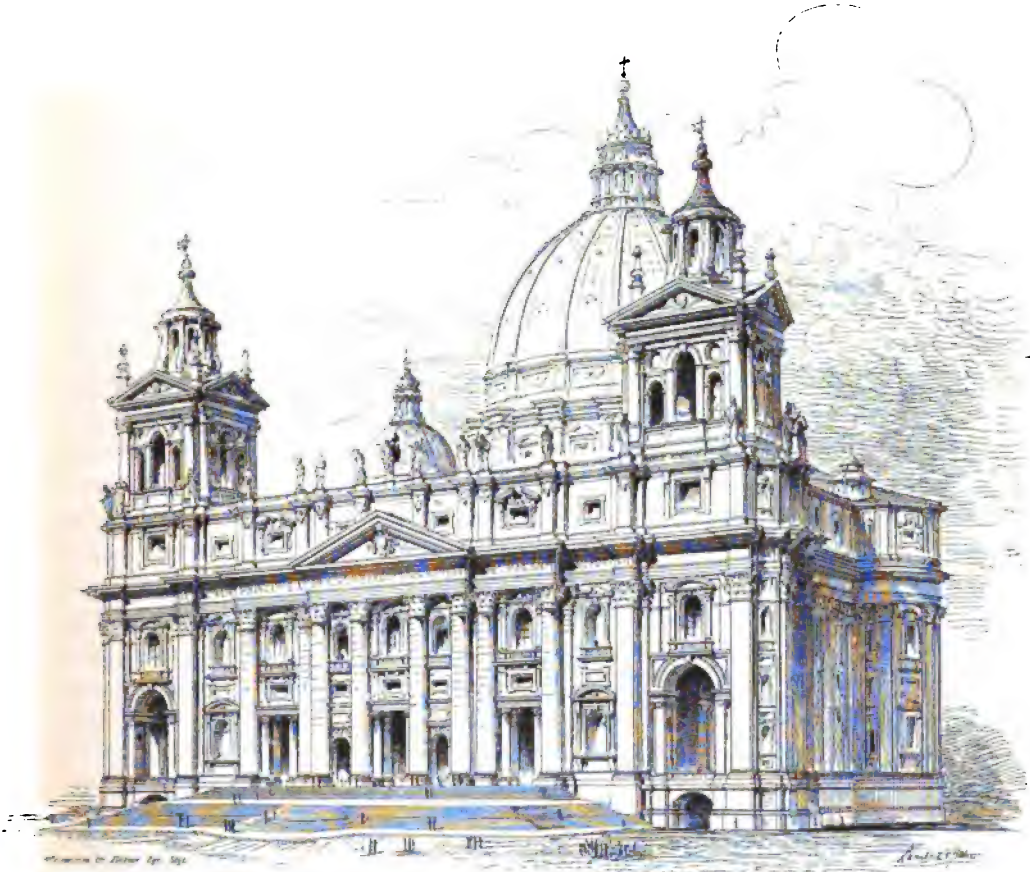


Fig. 139. St. Peter zu Rom. Ansicht mit den von Maderna beabsichtigten Thürmen.

sich noch je zwei Halbsäulen, die das Portikusmotiv ersetzen sollten, das um der starken senkrechten Theilung willen in den neuen Entwurf nicht gepaßt hätte, und schließlich wurden die offenen Flügelbauten, die von jeher dazu bestimmt waren, Thürme zu tragen, durch verkröpfte Pilastrer als besonders starke Eckpfeiler gekennzeichnet. Diese Thürme Maderna's waren als stattliche, doch in der Architektur noch maßvolle Aufbauten gedacht, bestanden aus einem in korinthische Ordnung eingekleideten

Geschoß und darüber einer helmartigen von Konsolen und Kandelabern begleiteten Kuppel. Zum Verständniß der künstlerischen Absichten Maderna's sind diese beiden auffallenden Eckbauten an der Façade unbedingt nöthig. In denselben bricht er freilich völlig mit dem Gedanken des Centralbaues und nicht mit Unrecht; denn das was an der heutigen Gestaltung von St. Peter zumeist stört ist die Unentschiedenheit zwischen den beiden großen Kirchensystemen. Die Thurmbauten an der Façade sollten dieselbe aufheben und nun dem Langhausbau das endgültige Uebergewicht, wenigstens für die Beschauer vom Petersplatz aus, geben.

Die beachtenswerthe Anordnung des Thores, das Einstellen kleinerer Säulen zwischen den großen ist mit kluger Berechnung gewählt, wie auch in dem Wechsel der Fenster sich vorsichtige Berechnung der Wirkung und verständnißvolles Anlehnen an das Bestehende bekundet. Wenn trotzdem der Eindruck nicht völlig befriedigt, wenn man sich angesichts der scheinbar dem Mauerkerne nur angehefteten Hauptarchitektur nicht des Gedankens erwehren kann, daß hier tiefe Schatten, freie Gestaltung der Säulen, etwa in den mächtigen Formen der Hauptfaçade von S. Giovanni in Laterano am Platze gewesen wären, so muß man entschuldigend bedenken, daß die wagrechten Linien gegeben, dem Architekten überhaupt die Hände sehr gebunden waren, sobald er sich nicht von der Architektur der Seitenfaçaden losfagen wollte. Die Erfahrungen an der Façade von St. Peter sind es gewesen, die Christopher Wren bestimmt haben mögen, an seiner Londoner Paulskirche überhaupt von der Anwendung einer Ordnung abzusehen. Aber man thut Maderna Unrecht, wenn man seine künstlerische Kraft nach der heutigen, der Thürme entbehrenden Façade beurtheilt. Erst durch diese wird die Gruppierung des Baues klar, die Silhouette lebendig, die Kuppel künstlerisch zurückgedrängt, wird die Breite gemildert, das Uebergewicht der Attika herabgemindert, ein neuer künstlerischer Einklang erzeugt. Denn nun erst trennt sich die Front in Mittelfalst, Rücklagen und Flügelthürme, während die erdrückende wagrechte Linie der abschließenden Attika ohne die Thürme jene Gliederung künstlerisch aufhebt und das Ganze zu einer mehr oder minder formlosen Masse werden läßt.

Die Ausbildung des zwischen Façade und Langhaus gebildeten Vestibüles ist eine der besten Arbeiten Maderna's, in welcher er sich als kraftvoll schaffender, zugleich formal wohl ausgebildeter Architekt bekundet. Es sind dies ja schon Räume von den Verhältnissen stattlicher Kirchen. Aber doch ist ihnen bei hoher Pracht der Durchbildung geschickt das Gepräge des Vorraumes aufgedrückt, indem ihr Schmuck zwar als ein weltlich frischer gebildet ist, aber doch des traulicheren

Reizes des Wohngemaches oder des prunkenden Glanzes des Festsaales entbehrt.

Ein weiteres gemeinschaftlich mit *Martino Ferrabosco* ausgeführtes Werk Maderna's ist die Konfession vor dem Grabe S. Peter's, eine Prunkarchitektur von für den Zweck zu großer Weltlichkeit und ohne hervorragende künstlerische Wichtigkeit.

Neben dem großen Werke seines Lebens können die übrigen Bauten Maderna's nur eine nebenfächliche Theilnahme einflößen. Die innere Einrichtung von St. Maria della Vittoria (1605), ein Werk von unerhörter Marmorpracht, ist künstlerisch nicht hervorragend und gehört außerdem in ihren wichtigsten Theilen dem Bernini an, am weiteren Ausbau des Quirinal's (1606) und des Palazzo Strozzi konnte er neue Gedanken nicht zum Ausdruck bringen, ebensowenig an der Erneuerung von St. Maria sopra Minerva (1606). Dagegen verdient die prachtvolle Treppe des Palazzo Chigi (1587) an der Piazza Colonna Erwähnung, eine jener großartigen, aber nüchternen geradläufigen, breiten und vollkommen bequemen Anlagen, welche erst zu dieser Zeit Bedürfnis des neuen Rom wurden. Das in bereits derbem Barock gehaltene Detail dieses Gebäudetheiles gehört wohl dem Ausbau durch *Vincenzo della Greca* (1630) an, durch welchen auch der Hof seine sinnlose und hässliche Ausbildung erhalten haben mag. Einer der mächtigsten Bauten Maderna's ist noch der Palazzo Chigi, später Colonna di Galliciano, jetzt Odescalchi, an Piazza SS. Apostoli, dessen prachtvoller, später erweiterter Hof zu den vornehmsten Rom's gehört: unten das Palladiomotiv mit schönen toskanischen Säulen, darüber eine Gliederung durch jonische Pilaster, dazwischen Bogen und eingestellte Fenster; Alles ist klar, einfach und bedeutend gehalten.

Seinen letzten großen Entwurf, denjenigen des Palazzo Barberini (1624 begonnen)¹⁾, für Papst Urban's VIII. (1623—1644) Neffen Francesco Barberini zu vollenden, verhinderte ihn der Tod. Die Frage, inwieweit seine beiden Nachfolger *Bernini* und *Borromini* denselben änderten, ist eine offene. Ganz unverkennbar hat beim Entwurf der Seitenfaçaden der Palazzo Borghese als Vorbild gedient. Auch hier sind in zwei und zwar den beiden unteren Geschossen die Fenster von Lisenen umrahmt, ist das Erdgeschoß innerhalb derselben gequadert. Das oberste Stockwerk entbehrt dieser wenig wirkungsvollen Gliederung. In einfacher Folge erstreckt sich so die auf stattlicher Höhe gelegene Façade gegen die Piazza Barberini hin ohne andere Unterbrechung als durch einen Balkon, mehr durch die gewaltige Masse, als durch den architektoni-

1) H. Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem, Rom 1642, II. Aufl. 1647.

fchen Gehalt wirkend. Diefem Flügel parallel läuft ein zweiter, ganz gleich ausgebildeter; beide mächtige Gebäudetheile zeigen unverkennbar Maderna's Kunstart. Nicht so der zwischen dieselben gefchobene breite Trakt, der nach beiden Seiten als Rücklage hinter den vorſpringenden Flügeln erſcheint. Das ganze Erdgeſchoß des letzteren wird zum Veſtibül, erſcheint nach Außen als offene Halle, deren ruſticirte Pfeiler und Bogen in einer noch ganz in alter Strenge gezeichneten toſkanischen Pilaſterordnung mit reichem Triglyphengeſims ſtehen. Nur in der Achſe ſind den Balkon tragende Säulen angewendet. Die über dieſer unteren ſich erhebende zweite jonische Halbfäulenordnung wird von Liſenen begleitet, welche die Rundbogenfenſter wie in Füllungen hinein gezeichnet erſcheinen laſſen. Dieſer Gedanke dürfte auch noch dem Maderna angehören, nicht aber die Schrägſtellung der Gewände in der dritten, aus Bündeln von je einem ganzen und zwei halben korinthischen Pilaſtern gebildeten Ordnung. Denn dieſe nach den Geſetzen der Reliefperſpektive geſchaffene Fenſterumrahmung ſoll den Eindruck einer größeren Mauerſtiefe und Maſſenhaftigkeit hervorrufen — ein Motiv entwickelter Barockkunſt. Ebenſowenig gehörten die kleinen Rücklagen zu Seiten der Loggia, hinter welcher die Treppen liegen, die innere Einrichtung und die Hinterfaçade dem erſten Entwurfe an. Vielmehr iſt anzunehmen, daß Maderna die Loggia mit einem geſchloſſenen Halbgeſchoß beendet und ſomit dem Hauptgeſims der Flügelbauten untergeordnet zu ſehen wünſchte.

Vergleicht man dieſen Palaſt mit früheren verwandten Arbeiten, ſo zeigen ſich im Aufriß wenig Veränderungen. Ueberall noch das feſte Schema, in Achtung vor dem Hauptgeſims, mäßige vertikale, große horizontale Theilungen, der Mangel an Ordnungen, im Grundriß die Gruppierung rechtwinkliger Räume um einen ebenſo geſtalteten, hier allerdings nur zur Hälfte ausgeführten Hof; bis auf den ſpäter fertig geſtellten Mittelbau eine klare, aber der innigen, wohnlich bequemen Verbindung entbehrende, nicht im höheren Sinne künſtleriſche Raumvertheilung, eine gute, durch ununterbrochenes Schaffen in den mächtigſten Verhältniſſen gehobene Schulung, aber wenig eigene Thatkraft, wenig von dem ſprudelnden Geiſt, der im Anfang des 17. Jahrhunderts das außerrömische Italien ſchon ganz erfaßt und durchtränkt hatte.

Nur in einem Gebiete zeigt ſich dieſe Richtung auch ſchon bei Maderna: dort, wo er die Architektur zur Landſchaft ſtimmen und aus dem Monumentalen in das Anmuthige übergehen will. Zwar ſind die berühmten Springbrunnen auf der Piazza di S. Pietro mit ihren edel profilirten Becken und auf achteckigem Fuß ſich erhebenden Schalen, den prächtigen pilzartigen Bekrönungen, auf welche das Waſſer auf-

schlägt, um dann in breitem Fall herabzustürzen, im Detail wie im Gesamtentwurf unvergänglich edele Vorbilder strengerer Auffassung; zwar steht die Fontaine auf Piazza Scossacavalli, die etwas minder zierliche im Hof und namentlich die reizende Anlage vor dem hinteren Thor des Vatikans denselben an Trefflichkeit des Aufbaues wenig nach; aber in den Wasserkünsten des Vatikanischen Gartens tritt schon der Naturalismus in einem Maßstabe hervor, der im Gegensatz zu der scherzweisen Verwendung desselben durch die früheren Meister steht. Da ist vor Allem dem künstlichen Felsbau ein unmäßiges Recht eingeräumt: von Bastionen eingefasste Grotten, Terrassen mit Höhlen, aus denen Drachen Wasser hervorspeien u. s. w., sind mit demselben erfüllt, ein Schiff — la Galera — erscheint als Quell unzähliger Wasserstrahlen. In der Grundrißbildung zeigt der Vatikanische Garten selbst jedoch, soweit er Maderna's Werk ist, noch ganz den architektonischen Zug der Zeit.

Die schwankende Stellung zwischen dem Einfluß der strengeren älteren und dem Streben einer bewegteren formenreichen neueren Kunst theilt mit Maderna der große Maler *Domenico Zampieri*, genannt *Domenichino* (geb. zu Bologna 1581, † zu Neapel 1641), der sich auch als tüchtiger Baumeister erwies. Noch herrschte sichtlich die alte Vorliebe für Maler als Leiter der Villenbauten in Rom, denn außer dem Antheil an der Villa Negrone werden die Villen Belvedere in Frascati und Ludovisi in Rom (gegen 1620) als sein Werk bezeichnet. An letzterer ist das Architektonische unbedeutend. Das kleine Kasino am Eingang zu dem umfangreichen, jetzt gänzlich veränderten Garten ist außen ganz schlicht und an der Innenseite in sehr willkürlichen, Schmuckformen gehalten. An dasselbe gelangt man vom vorderen Gartenplatze erst über eine Brücke und eine von Graben und Treppen umgebene Terrasse. Der Garten theilte sich wieder durch große architektonische Linien, als deren Endpunkte die Thürme der antiken Stadtmauer gewählt wurden. Eine Galerie für antike Statuen befand sich zur Rechten, zur Linken in weiterer Entfernung ein malerisches, um ein mittleres Belvedere im griechischen Kreuz gruppirtes Gartenhaus, das Kasino dell' Aurora, welches bekanntlich *Guercino* (1620) ausmalte. Die Gartenanlage stammt mithin aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und kann daher nur in einzelnen Details ein Werk *Lenôtre's* sein, dem sie sonst zugeschrieben wird.

Weitaus bedeutender ist Domenichino's Antheil an einem der großartigsten Kirchenbauten des neuen Rom, an S. Ignazio (1626 begonnen), der nach zwei von ihm geschaffenen Plänen durch den Jesuitenpater *Oratio Grassi* ausgeführt wurde (Fig. 141 und 142). Die Verwandtschaft mit dem Gesù ist eine unverkennbare. Die Differenz im Grundriß besteht fast nur darin, daß bei S. Ignazio die Kuppelpfeiler jener im Gesù angeordneten Kapellen entbehren und daher das Zwischenglied zwischen Langhausarkaden und Kuppel fehlt und ferner darin, daß die Kapellen,

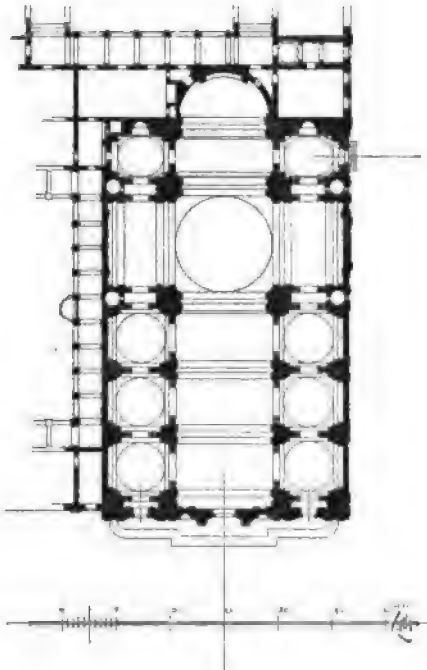


Fig. 140. S. Ignazio zu Rom. Grundriß.

zwar je ein unter eigener Kuppel geschlossenes Bauglied, doch unter sich durch breite, an den Seiten von jonischen Säulen eingerahmte Oeffnungen verbunden, zusammen selbständige Nebenschiffe bilden. Ebenso stehen zu Seiten der Pfeiler des Langhauses Säulen, welche die Arkadenbogen tragen. Ueber den korinthischen Doppelpilastern der Pfeiler ruhen das Gurtgesims, die Attika und das mächtige Tonnengewölbe. Auch hier sind die Arkaden durch eingestellte Säulen bereichert. Dem Streben nach größerem Reichthum war somit Genüge gethan. Aber der heutige Eindruck der Kirche, der durch *Pozzo's* meisterhafte Dekoration beherrscht wird, ist wieder nicht dem ältesten Plane, mithin weder dem Domenichino noch dem Grassi zuzuschreiben. Entkleidet man im Geiste den Bau jenes sprudelnd rei-

chen Schmuckes, so wird man wieder die edle Einfachheit und monumentale Würde und Raumschönheit der Spätrenaissance in ihm finden, obgleich das Detail, namentlich dasjenige der großen Hauptglieder, wie z. B. die Bildung der kanellirten Pilaster, des über ihnen verkröpften Gesimses, trotz feines Reichthums trocken und wenig erfreulich ist.

Die Künstler geringerer Bedeutung fühlten sich in dieser Zeit des Umschwunges noch weniger sicher in der Behandlung der architektonischen Formen. So *Giovanni Battista Soria* (geb. 1581, † 1651), welcher seinem inneren Wesen nach stark von der Spätrenaissance durchdrungen war, doch der neuen Schule zustrebte. Er zeigte eine gewisse Vorliebe für Werke des Kupferstechers *Giovanni Battista Montano* (geb. zu Mailand 1534,

† zu Rom 1621), welche er in verschiedenen Bänden ¹⁾ herausgab. Die vielfachen Umbildungen des Centralbaues, die nirgends große, aber stets anheimelnde, an deutsche Meister erinnernde Behandlung des Details zeigen Montano als einen zwar handwerksmäßig arbeitenden, doch für die Zeit beachtenswerthen Meister. Es ist zugleich bezeichnend, daß er seine Ornamente selbst „capricciosi“ nennt, mithin ihrer barocken Eigenart als eines Vorzuges sich rühmt. — Als Architekt hat Soria dadurch Bedeutung, daß er noch einmal eine Anzahl Kirchenfaçaden in der einfacheren strengeren Form schuf, aber zugleich sich vor der neuen Schule beugte, ohne den inneren Beruf zu besitzen, ihrem genialistischen Wesen zu folgen. Von ihm ist die ziemlich nüchterne Vorhalle dorischer Ordnung von S. Crisogono in Trastevere (1623); die wirkungsvolle, dreiachsig und zweigeschoßige Façade von St. Catarina da Siena (1630), welche zu den glücklicheren Kompositionen jener Zeit gehört; das pilonenartige Portal vor dem Vorhof von S. Gregorio Magno (1633), welches sich in drei Rundbogenportalen zwischen gekuppelten, jonischen Pilastern oberhalb einer hohen Freitreppe erhebt und von einem wohlgebildeten, zweiten Geschoß überragt wird; und ferner die sichtlich der Maderna's benachbarter Kirche St. Sufanna nachgebildete Façade von St. Maria della Vittoria (gegen 1630), welche den Namen vom Triumph der katholischen Sache in der Schlacht am Weißen Berge bei Prag trägt, ein nach dem Schema des Gefü angelegter, räumlich bescheidener, nur infolge seines überreichen, inneren Schmuckes viel besuchter Bau mit niederer Kuppel, dessen Façade sich durch vollsaftiges, stämmiges, ja fast grobes Detail und schon starke Neigung für Verkröpfungen und Sonderbildungen aller Art auszeichnet.

Des *Rosato Rosati* 1612 erbaute Kirche S. Carlo ai Catinari erwehrt sich wacker der im Zeitgeschmack liegenden Absonderlichkeiten ebenso des *Vincenzo della Greca* malerisch über einer hübschen Freitreppe sich aufbauende Kirche S. Domenico Sisto (1630) neben St. Caterina, welche im Detail noch eine gewisse Frische und Ursprünglichkeit zeigt und durch die edle Bildung der Gesimse, die starke scheinrechte Theilung, die, wenn auch barocke, doch naive Behandlung des Füllornamentes in dem bekrönenden Giebel an norditalienische Bauten mahnt. Das Innere war mir unzugänglich.

Weiter versuchte *Carlo Lombardo* (geb. zu Arezzo, 1559 † 1620)

¹⁾ Gio. B. Montani und Gio. B. Soria: *Scelta d'varii tempieetti antichi*, Rom 1624. — Dieselben: *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari*, Rom 1625. — Dieselben: *Tabernacoli diversi*, Rom 1628.

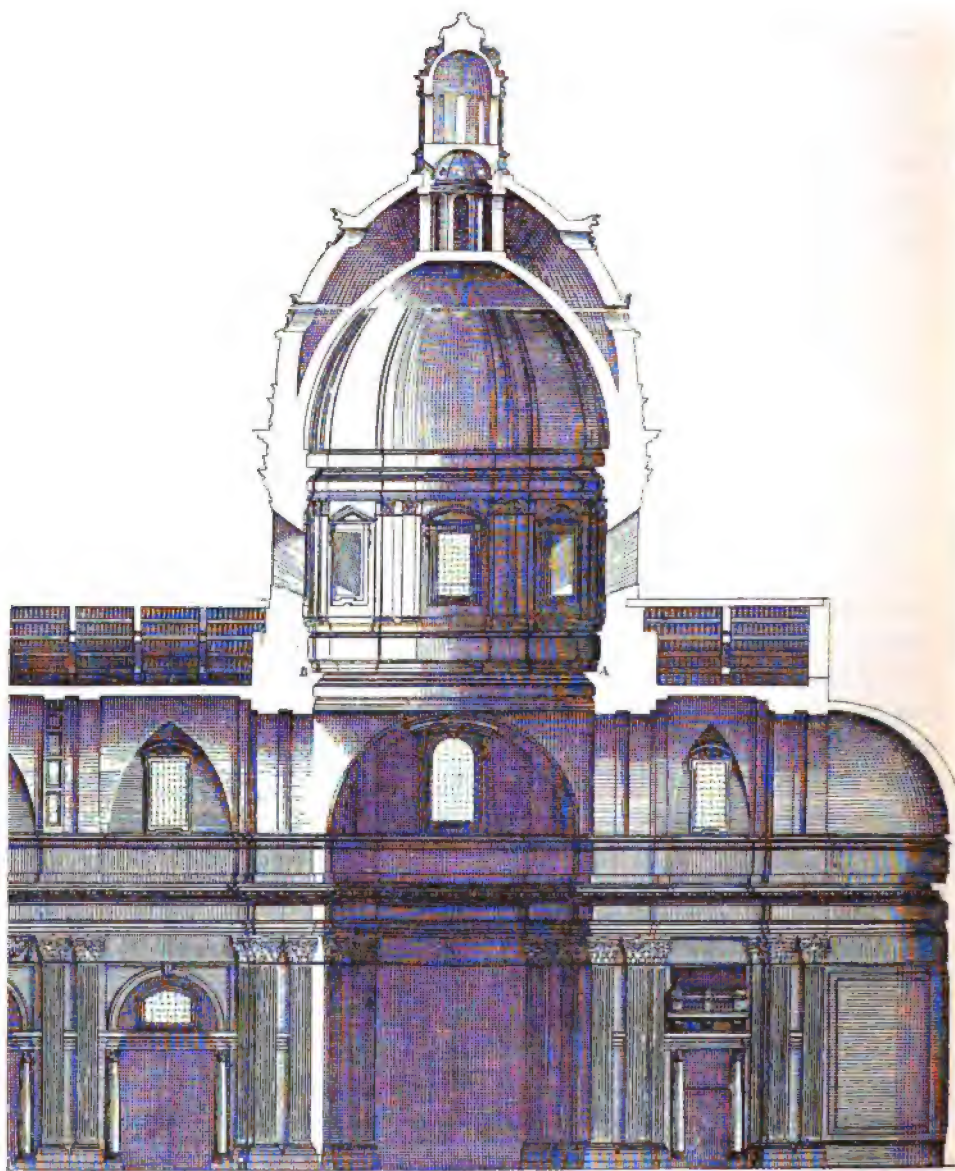
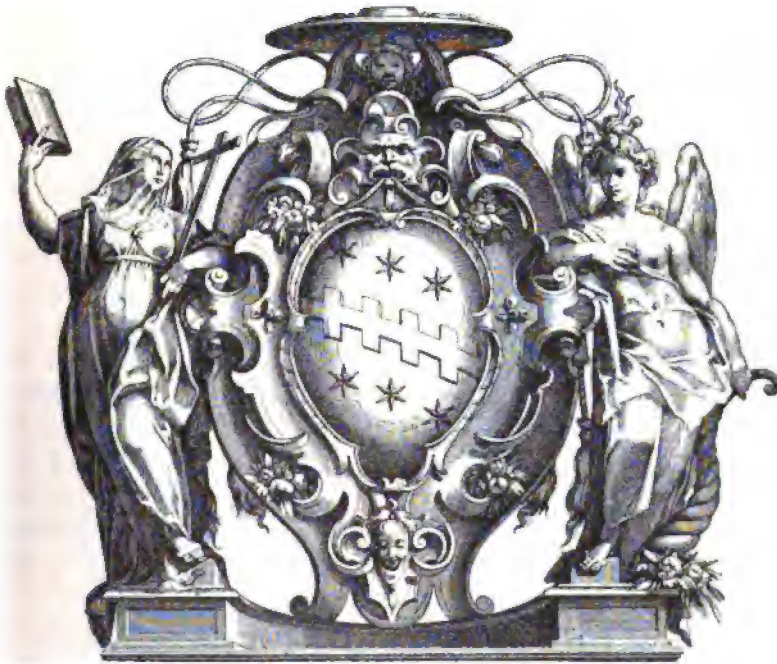


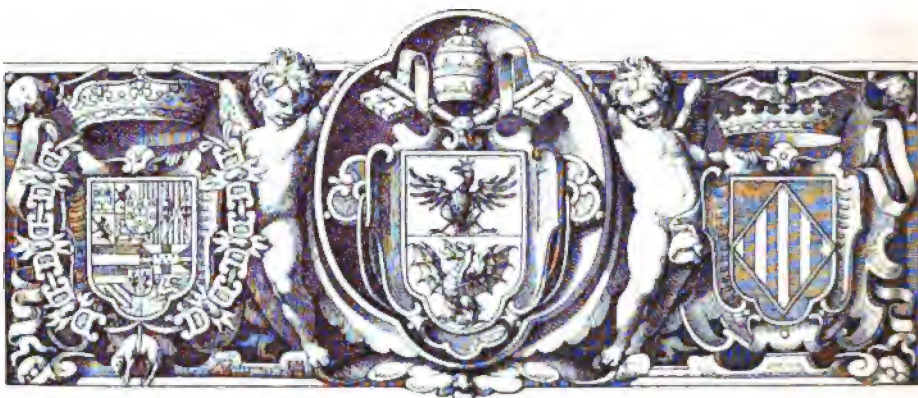
Fig. 141. S. Ignazio zu Rom. Längsschnitt durch Vierung und Chor.

von dem auch die Anlage der römischen Villa Aldobrandini stammt, an der Kirche St. Francesca Romana (1615), auf dem Forum, zuerst eine Kirchenfaçade mit einem Pilasterfysteme zu schaffen

und so mit tüchtigem Können und in wohlberechneter Formgebung den Bann des römischen Façadenschema's zu durchbrechen.

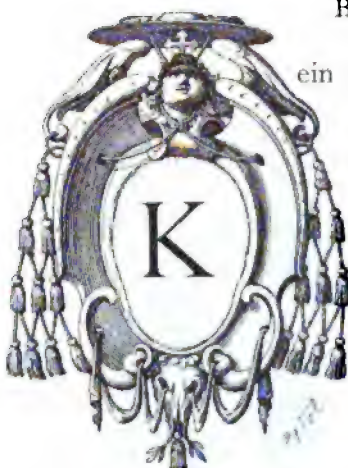
Schließlich sei noch des *Giovanni Maggi* Erwähnung gethan, der sich durch die allerdings wenig künstlerische Darstellung der Brunnen Roms im Stich bekannt machte und der Architekt *Donato Frosini*, der die streng und edel gezeichneten Triumphbogen auf dem Kapitol beim Einzug des Papstes Paul V. (1605) errichtete, Momentdekorationen, die später regelmäßig bei gleicher Gelegenheit nach neuem Plan entstanden und in der Folgezeit die ersten Architekten Roms beschäftigten.





IX. KAPITEL.

BERNINI'S ANFAENGE.



ein Künstler der Welt hat gleiche Verehrung bei seinen Zeitgenossen gefunden, wie *Giovanni Lorenzo Bernini* (geb. 1599 zu Neapel, † 1680 zu Rom), keiner aber auch ist so schnell und so tief in Mißachtung gesunken, wie der Meister, welcher während seiner langen Künstlerlaufbahn, fast zwei Menschenalter hindurch, für den ersten Architekten und Bildhauer Roms und Italiens und somit der ganzen Welt galt. Wie seine Umgebung kaum Worte genug fand, ihn zu feiern, wie der stolze König des Jahrhunderts, Ludwig XIV., ihn gleich einem Prinzen von Geburt empfing und hielt, so glaubte die spätere Kritik nicht genügend scharfe Ausdrücke finden zu können, um seine Werke zu verdammen. Sein Name wurde als bezeichnend für den höchsten Ungeschmack sprichwörtlich verwendet, derselbe, welcher so lange Zeit als der glänzendste, nur mit dem Michelangelo zu vergleichende Stern am Kunsthimmel gestrahlt hatte..

Es wird so wenig unsere Aufgabe sein, Bernini vor der Ueberschätzung seiner auf dem geistigen Boden des Barock stehenden Zeitgenossen, wie vor der Unterschätzung seiner, der folgenden einseitig klassicistischen Periode angehörigen Feinde zu bewahren. Wir haben ihn im Rahmen seiner Zeit zu schildern und nur zu erklären, wie er zu Ruhm und wie zu Unruhm kam.

Bernini war schon als Kind bewundert, schon lange ein gefeierter Bildhauer, schon als der neue Michelangelo bezeichnet, ehe er sich

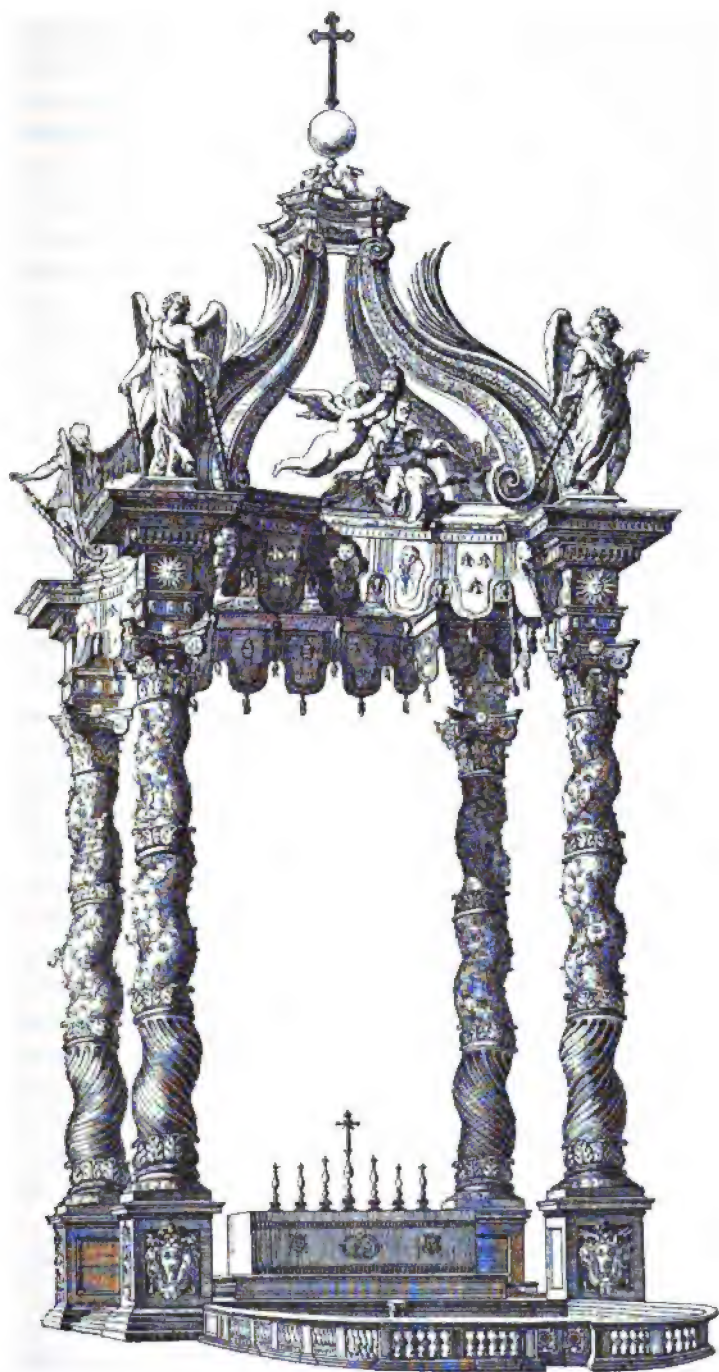


Fig. 142. St. Peter zu Rom. Tabernakel.

mit dem Regierungsantritt Urban's VIII. (1623—1644) der Architektur zuwendete, indem er das Tabernakel von St. Peter (—1633) (Fig. 142) entwarf und ausführte, jenes Werk, welches mehr als irgend ein anderes das Schickfal seines Schöpfers nach der guten, wie der schlimmen Seite theilte. Aus früherer Zeit kennen wir nur die Façade der kleinen Kirche St. Bibiana (1625), eine so schlichte, maßvolle und streng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage, daß schwerlich jemand in ihr die Erstlingsarbeit des gewaltigen Umbildners der architektonischen Formen vermuthen wird.

Eines Tages befand sich Bernini, so ist uns überliefert, mit Annibale Caracci, der aber schon 1605, als Bernini nur 6 Jahre zählte, gestorben war, und andern tüchtigen Meistern im St. Peter. Beim Umkehren soll Caracci gesagt haben, es werde eines glänzenden Geistes bedürfen, um einen Altar zu schaffen, der der mächtigen Kirche entspräche. Und der junge Bernini soll geantwortet haben: Ach, würde ich es doch! (Ah, foss io quegli!). Beide Künstler waren also im Anblick des noch leeren Domes, selbst noch vor Fertigstellung des Langhauses sich einig, daß ein Altar unter die Kuppel gehöre. Und deshalb gerade hièrher, während doch bei allen anderen Centralkirchen derselbe in der Ostendung des Chores liegt, weil St. Peter zu groß ist, als daß ein Wandaltar den ganzen Bau beherrschen könnte, weil der Chor zu lang und die Kuppel zu mächtig ist. Unter letzterer allein durfte der Altar stehen, wollte er, wie er doch soll, im Mittelpunkt des Interesses sich befinden. Stünde er nicht hier, so würde St. Peter noch weniger wie heute den Eindruck des Kirchlichen in dem Sinne machen, daß man alsbald erkennt: hier werden gottesdienstliche Handlungen vorgenommen, statt in dem Sinn: hier ist der Frömmigkeit ein Denkmal gesetzt. Es offenbart sich in dem jungen Werk eben klar der Einfluß der kirchlichen Reform. Ja selbst Bernini's Altar erfüllt den Raum noch nicht genug, um im ersteren Sinn St. Peter dem Beschauer alsbald verständlich zu machen. Er ist keineswegs zu groß für die kirchliche Bedeutung, die er im Raum einnimmt. Er steht aber auch in künstlerischer Hinsicht am rechten Platz: nicht unmittelbar im Mittelpunkt der Vierung, sondern hinter demselben, so daß für den vom Langhaus Kommenden die Kuppel nun erst recht über der Konfession und dem Tabernakel schwebend erscheint.

Die Form des Baues war bedingt durch die Umgebung. Noch war die Inkrustation der Kuppelpfeiler nicht vollendet. Die architektonischen Massen waren ungegliedert und wirkten mit der ganzen Wucht ihrer Riefengröße. Neben diesen, allen Maßstab überschreitenden Verhältnissen mußte der Altar, wenn er als Herz der Kirche sich Gel-

tung verschaffen wollte, mit reich entwickelten Formen, neben den starren Geraden der Pilaster als bewegte Umrißlinie, neben der architektonischen Strenge, als freies, der Fesseln des Materials thunlichst entledigtes Gebilde in die Erscheinung treten. Aehnlich wie hier Bernini empfanden die Spät-Gothiker, indem sie auch als Gegensatz zu den starren senkrechten Linien der lang gestreckten Pfeiler in den Choranlagen die bewegteste, zierlichste, eine dem Steinmaterial Hohn sprechende Schmuckarchitektur für ihre Altäre wählten. Sollten diese vor den Gebilden der raumumfassenden Bauglieder ausgezeichnet werden, so mußte der Reichthum der Linie für die geringere Ausdehnung entschädigen. Diese Erwägung mag Bernini bestimmt haben, die denkbar bewegtesten Formen zu wählen. Dazu kam eine geschichtliche Erinnerung, nämlich die, daß die noch heute meist erhaltenen Säulen, welche den alten, aus dem 8. Jahrhundert stammenden Hochaltar schmückten, gewundene waren, mithin eine ähnliche Gestaltung am Neubau doppelt erwünscht schien.

Die Form der gewundenen Säulen war demnach an sich keine neue. Sie war es auch nicht für die Renaissance. Schon *Rafaël* wendete sie in einer seiner Gobelinentwürfe an, und zwar dort fogar als Träger einer Architektur, bei einem tempelartigen Gebäude, nach ihm *Giulio Romano* in plastischer Ausführung, wie wir sehen, zu Mantua, *Paolo Veronese* erfreut sich ihrer reichen Gestaltung in den Deckengemälden der Villa Barbara zu Maser und des Dogenpalastes zu Venedig (Venetia in der Herrlichkeit), *Sanmichele* hat sie, freilich in wesentlich bescheidener Durchführung, wiederholt verwendet. Andere Beispiele ließen sich leicht hinzufügen. *Vignola* gab in seinem Lehrbuch die Regeln ihrer Konstruktion.

Auch die dem Altar Bernini's zu Grunde liegende Idee ist keine neue. Dem altchristlichen Stile entlehnt ist das Tabernakel, d. h. der auf Stützen ruhende, den heiligen Raum auszeichnende Thronhimmel. Dies geht deutlich aus den beiden Projekten Bernini's zum Altar hervor, welche Letarouilly darstellt. In einem sind vier kolossale Engel aufgestellt, die auf lanzenartigen Stangen einen quadratischen, mit Lambrequins behängten Rahmen tragen, mithin in ganz naturalistischer Weise den Grundgedanken ausdrücken. Das zweite nähert sich schon ganz dem ausgeführten Plane. Bei diesem nun erheben sich vier gewundene, reich im unteren Drittel mit Pfeifen, darüber mit Laubwerk und darin spielenden Putten verzierte komposite Säulen an den Ecken des heiligen Raumes. Sie tragen nicht im Sinn der antiken Säule eine Last, sondern heben nur nach Art der Votivsäulen ein Gebälkstück und über diesem eine Statue empor. Daher scheint ihre Form ästhetisch ge-

rechtfertigt, ähnlich wie diejenige der Trajanssäule. So empfand beispielsweise auch der französische Klassizist *Davillier*, der 1691 in seinem „*Cour d'architecture*“ sagt, die gewundenen Säulen „ne peuvent porter que leur entablement, ayant plus de richesse que de solidité“. Auf den Gebälkstücken liegt der mit Lambrequins geschmückte, leichte Rahmen des Thronhimmels auf. Vier frei aus den Ecken über dem Gebälk gegen die Mitte aufgeschwungene Konfolen vereinen sich wie Rippen zu einem kuppelartigen Gebilde über der Mitte des Altars und halten ihrerseits wieder die Weltkugel und das Kreuz empor. Hier handelt es sich also nicht um eine statischen Gesetzen folgende Architektur, sondern um ein völlig freies, in vielen Motiven sogar der Kunst des Tapeziers sich näherndes dekoratives Gebilde. Nirgends erheben die Formen den Anspruch, als seien sie für das Tragen und Stützen von Lasten bestimmt; energisch lehnen sie die Zumuthung ab, als seien sie mehr, als frei aufsteigende, rein ornamentale Gestaltungen, die nur bestimmt sind, die Grenzen des heiligen Gebietes festzustellen. Die alte Idee des Tabernakels ist mithin durch Bernini ebenso neu als geistvoll fortgebildet. Er mußte auf die frühere Art der völligen Ueberdeckung des Altars mit einer Kuppel verzichten, da an dem gewählten Standorte, in St. Peter dadurch dem Tisch des Herrn alles Licht genommen worden wäre. Hierdurch gelangte er zu dem phantastischen, aber auch phantasievollen Aufbau, welcher nun das Grab des heiligen Petrus umgiebt.

Diese geistreiche Lösung der schwierigen Frage rief denn auch einen Sturm der Begeisterung hervor. Es war der Bruch mit der veralteten, trocken gewordenen Ueberlieferung aus der Schule Vignola's. Tausendfältig wurde der Altar von St. Peter wiederholt. Mit ihm war Bernini's Ruhm als Architekt begründet. Schon jetzt erkannte man den Mann, der die Architektur eine neue Sprache zu reden lehren sollte. Und wirklich, mag das Tabernakel des 17. Jahrhunderts auch nach unserer Erkenntniß der stilistischen Eigenart des 16. Jahrhunderts nicht in dem Bau Bramante's und Michelangelo's hineinpassen, nach der Auffassung jener Zeit that es dieß im höchsten Grade. Denn es war eine Steigerung, der vollendete Ausdruck des von letzterem in St. Peter hineingetragenen Geistes der Befreiung von der Antike zu selbständiger Ausdrucksform, es war der stolzbewegte Festhymnus der triumphirenden Kirche inmitten des Ruhmesglanzes derselben.

Und noch heute muß man Bernini's Arbeit als einzig mögliche Lösung gelten lassen. Wer wagt nur vermuthungsweise auszusprechen, was Michelangelo selbst an jene Stelle gesetzt haben würde, wer aber wagt auch zu hoffen, daß irgend eine folgende Zeit etwas Besseres als Bernini zu schaffen vermocht hätte oder vermögen werde, ein Werk,

welches nur eine Giltigkeitsdauer von 50 Jahren überlebte! Etwa das Rococo, der Klassicismus oder der hellenisirende Stil felbst eines Schinkel?

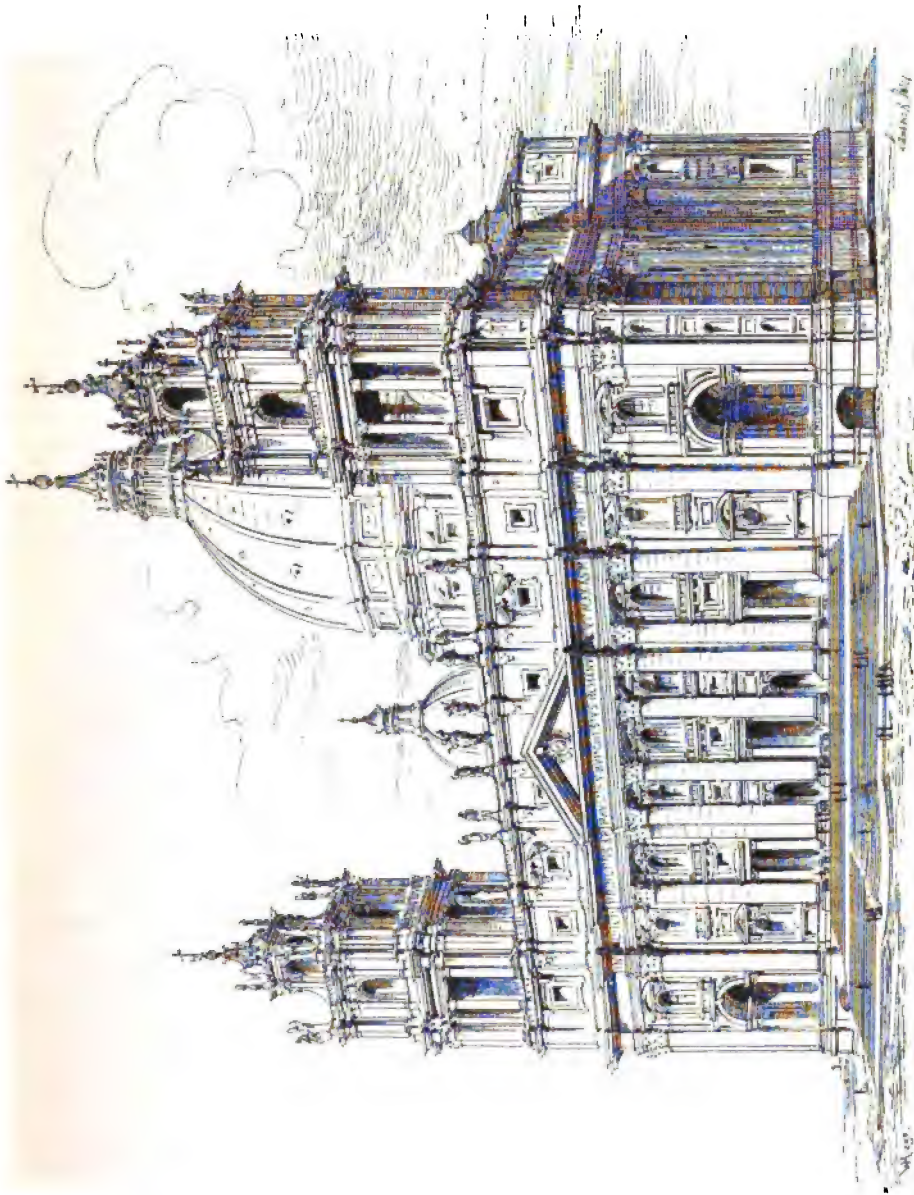


Fig. 143. St. Peter zu Rom. Ansicht mit den von Bernini beabsichtigten Thürmen.

Die zweite gewaltige Jugendarbeit Bernini's war der Ausbau von Maderna's Façade von St. Peter und zwar zunächst der Ausbau der Thürme. Zu demselben fand unter Papst Urban VIII. (1623—1644)

eine Art Konkurrenz der ersten damals in Rom lebenden Künstler statt, deren Resultat wir wieder durch Letarouilly kennen lernen. Diese beweist vor Allem, daß Maderna's Ansicht, die Fassade fordere zwei Glockenthürme, damals allgemein getheilt wurde. Am mindesten entschieden mit Rücksicht auf die Kuppel ging *Francesco Rainaldi* vor. Er wollte die Attika an den Eckbauten abtragen und nur über den Halbsäulen der Mittelrisalite lassen, auf das Hauptgesims aber seine dem Plane Maderna's nachgebildeten Thürme setzen. Doch schuf er zugleich ein zweites Projekt, durch welches er, wie alle übrigen, die Meinung bekundete, daß Maderna's Thürme entweder zu bedeutend oder nicht mächtig



Fig. 144. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

genug feien, daß es gelte, die Kuppel in der Frontansicht künstlerisch zu überholen, da diese jene nicht mehr zu beherrschen vermochte. Daher zeigt diese Arbeit, wie auch die beiden Projekte des *Martino Ferrabosco*,¹⁾ und dasjenige des *Cesare Braccio* einen zweigeschoßigen, aus offenen Säulenstellungen, Balustraden, Statuen, reich verkröpften Gesimsen gebildeten Aufbau und darüber meist eine mehr oder minder barocke Kuppel.

Aehnlich ist Bernini's Projekt (Fig. 143), nach welchem seit 1638 der nördliche Thurm ausgeführt wurde. Bekanntlich mußte derselbe in Folge des Senkens der Fundamente 1647, nachdem er bis an die Kuppel vollendet war, wieder abgetragen werden.

¹⁾ Gio Batt. Costaguti, Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Rom, 1864.

Dieser Thurm bestand aus zwei Ordnungen über einander, die Ecken bildeten schräg gestellte Pfeiler, vor denen sich nach jeder Seite eine Säule frei vorkröpfte und zwischen welchen deren zwei als Träger der Gefimse eingestellt waren. Ueber der Balustrade des zweiten Geschosses baute sich eine zierliche Säulen- und Bogenarchitektur auf, welche die kuppelartige Bekrönung trug. Die Höhe des Thurmes betrug, nach Fontana's Angaben, 55,13 Meter, die der Façade Maderna's von Oberkante Sockel bis Oberkante Balustrade 45,31 Meter. Die Gefamthöhe mithin 100,44 Meter, die der Kuppel aber 131,68 Meter. Es würde demnach, von vorn gesehen, die Kuppel neben den mächtigen Thurmbauten

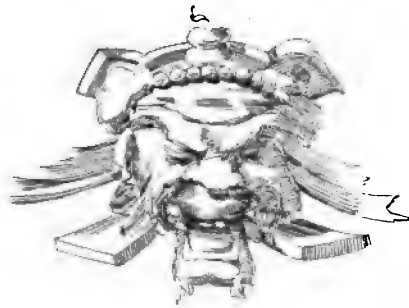


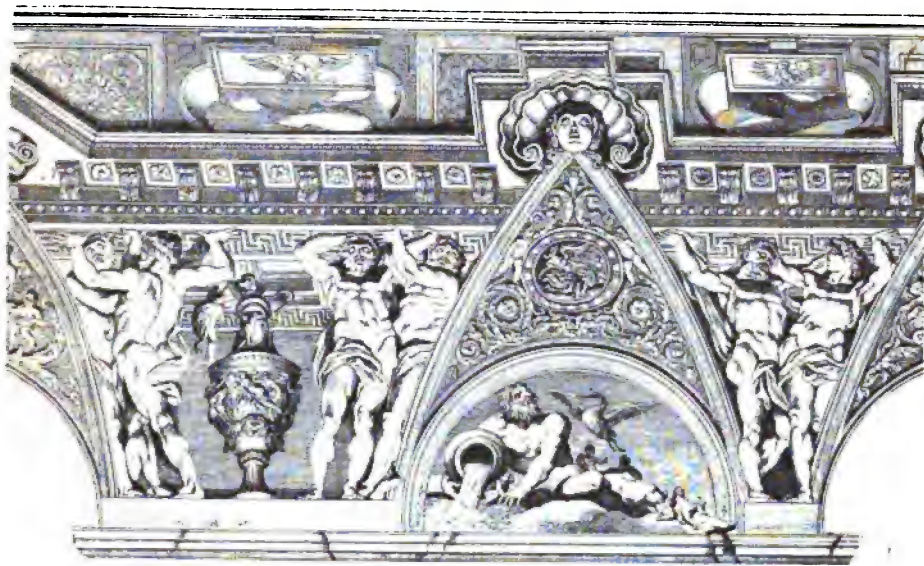
Fig. 145. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

fast völlig verschwunden sein, von Weitem betrachtet jedoch sie an Höhe und Wucht unbedingt beherrscht haben (Fig. 144 und 145). Auch die zierlichere Bildung der Thürme, die durchsichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer Mauermassen deutet auf die künstlerische Absicht Bernini's hin, zwar die Façade, nicht aber den ganzen Bau mit seinen Ausbauten zu beherrschen. Er kam zu einem System, ähnlich jenem, welches uns etwa am Dom zu Mainz und andern romanischen Bauten entzückt. St. Peter ist zu mächtig, als daß er völlig einheitlich ausgestaltet werden könnte. Daher mußten die Theile je als Ganzes und doch wieder im Verhältniß zur Gefamterfcheinung gegliedert werden. Dies gelang dem Meister im höchsten Grade. Wir

werden ihn auch hinsichtlich dieses frei erfundenen Werkes als einen der führenden Kräfte auf lange Zeit hin zu nennen haben. Denn, wenngleich die Thürme nur theilweise ausgeführt wurden und die Anfänge derselben schon nach einem Jahrzehnt wieder verschwanden, blieb der künstlerische Gedanke der Welt erhalten und wirkte mächtig in den Werken der folgenden Geschlechter nach.

Diese beiden durchaus eigenartigen Schöpfungen, mehr aber der in ihnen lebende und wirkende Geist künstlerischer Selbständigkeit, kühnen Vertrauens auf das eigene Gestaltungsvermögen und auf die Berechtigung der aus dem Zeitgeist entprossenen neuen künstlerischen Aufgaben und Ansprüche gaben Bernini das gewaltige Uebergewicht über seine Zeitgenossen. Man erkannte in ihm den Meister, dem die Kunst als gehorsame Magd zu dienen habe, der über ihr stehe, nachdem man nur zu lange geglaubt hatte, daß es Aufgabe des Architekten sei, sich der an antiken Regeln alt gewordenen Herrin geduldig zu beugen. Die Tage Michelangelo's schienen sich erneuern zu wollen. Der Geist Palladio's und seine vorsichtige, prüfende, nachempfindende Art hatten zwar den Künstlern eine Schulung gegeben, welche sie Alles zu wagen befähigte, aber der Schatten des großen Vicentiners erschien ihnen heute blos noch als die nothwendige Vorstufe, aus der der ächte Meister die Bausteine für die Verwirklichung neuer Gedanken entnehmen solle. Die Regel hatte ihr Recht verloren.





X. KAPITEL.

BORROMINI.



Neben Bernini steht ein zweiter Künstler von nicht minder hoher Begabung, *Francesco Borromini* (geb. zu Biffone im Mailändischen 1599, † zu Rom 1667), gleich jenem zuerst Bildhauer, als solcher und in der Architektur, wenn auch nicht sein Schüler, so doch sein gleichalteriger Gehilfe, ein Mann von gewaltigen Gaben, stürmisch vordringender künstlerischer Willenskraft und zugleich erfüllt von dem brennendsten Ehrgeiz, das Größte zu leisten und seine Kunst auf eine bisher unerreichte Höhe der Wirkung zu bringen.

Was Borromini gemeinsam mit Bernini oder unter dessen Leitung geschaffen hat, giebt uns keinen klaren Einblick in Können und Wollen des merkwürdigen Mannes. Um so mehr werden wir durch das erste selbständige Werk überrascht, welches kaum minder mächtig auf jene Zeit gewirkt haben mag, als Bernini's Tabernakel: es ist dies die kleine Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640—1667). An der Straßenecke, an welche dieselbe sich lehnt, stand schon eine der vier Brunnennischen Domenico Fontana's, das Terrain war unregelmäßig. Borromini bildete die Kirche aus dem Oval (Fig. 147), ohne Querschiffe, und ordnete nur in die Hauptachse zwei halbkreisförmige und an die

Langseiten je eine flache Nische an. Vor die geschwungenen Grundlinien stellen sich korinthische Säulen, die das Gebälk und über diesen die im Korbbogen gehaltenen Scheidebogen der Nischen tragen. Ueber den Bogen zieht sich ein Gurt hin, der die ovale, reich kassettirte Kuppel trägt. Ueber dieser schwebt eine breite, allein das Licht spendende Laterne. Das Bezeichnende an der Anlage ist, daß es fast keine einzige gerade Linie im Grundriß giebt; der enge Bauplatz ist aufs Aeüßerste ausgenützt und mit einem geradezu verblüffenden Geschick zu einer überaus reichen Anlage verwendet. Wer den Plan dieser Kirche, die ächt barocke Größe ihrer Verhältnisse, den Reichthum ihres Schmuckes in der bildlichen Darstellung sieht, wird vermuthen, daß in der Ausführung diese Fülle der Gebilde den Raum erstickten oder zum Mindesten eng und klein erscheinen lassen werde. Aber mir unerklärlicher Weise hilft gerade die Größe und Energie der Motive des Aufrisses den Beschauer über die Kleinheit des Grundrisses hinweg zu täuschen. Das höchst interessante dämmerige Oberlicht wirkt kräftig zur Stimmung mit. Es zeigt sich zum ersten Mal in unverkennbarer Schärfe ein merkwürdiges künstlerisches Streben, welches bezweckt, durch mit größtem Raffinement angewendete technische Mittel bei dem Beschauer Eindrücke zu erwecken, welche über das hinausgehen, was eine schlicht gehandhabte, wahre Architektur zu leisten vermag. Es hatte die römische Schule mit ihrem einseitigen Streben nach Größe zur Leere und Langeweile geführt. Wollte man die Wucht der Wirkung ohne das unangenehme Empfinden, daß der Mangel an Detail für den Nahestehenden die gesteigerten Verhältnisse uninteressant erscheinen läßt, so mußte man jene Wirkung durch künstliche Mittel auch bei kleineren Formen zu schaffen suchen. Borromini ist der Meister, welcher diese Kunst mit heißem Schaffensdrang und einem Geiste, der wenig seines Gleichen hat, zum Siege zu verhelfen bestrebt war. Bei ihm hat jedes Glied eine besondere und geheime Absicht, er begnügt sich nie mit den überkommenen Formen, sondern sucht solche zu schaffen, die den Zweck ausdrücklicher besagen, wie jene der Antike und ihrer Nachfolger. Hierbei wirft er das Streben nach tektonischer Wahrheit mit dem Formelschema der Alten über Bord und stellt an dessen Stelle das Ideal einer malerisch empfundenen Schönheit. Die einzelnen Bauglieder werden ihm zu ornamentalen Hilfsmitteln. Er verwendet selbst die Säule, das Gebälk nur von dem Gesichtspunkt aus, ob an dieser oder jener Stelle ein Schatten, ein Vorsprung, ein Abschluß der Massen nöthig sei. Wie das Rankenwerk des Ornaments dem Künstler sich fügen muß, um hier einen Kreis, dort einen Streifen zu füllen, so werden ganze Ordnungen bei Borromini nach dekorativen Gesetzen über die Mauerflächen vertheilt,

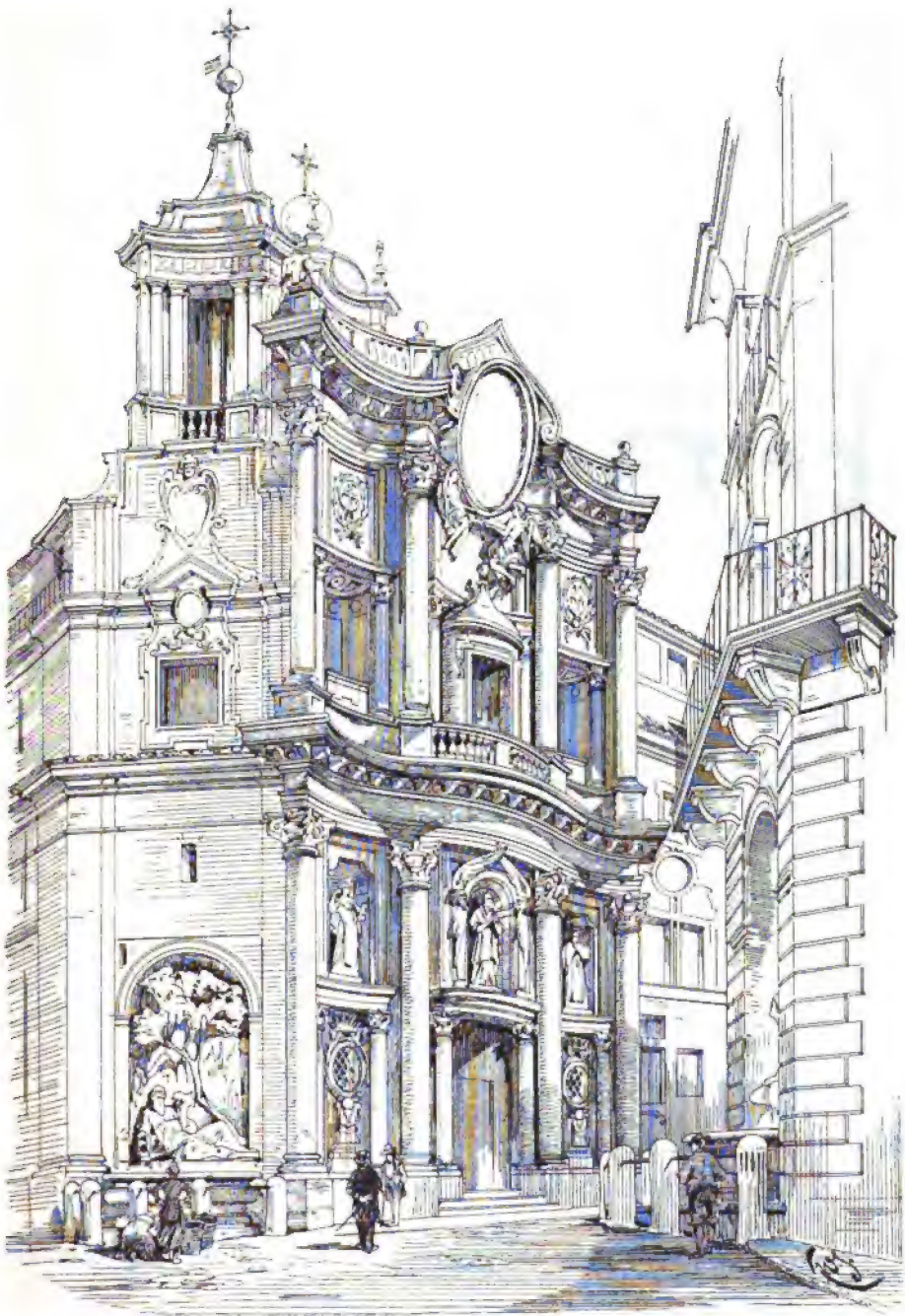


Fig. 146. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Façade.

um die gewünschte Stimmung zu schaffen. Aber auch sie sind nicht mehr die alten. Mit einer erstaunlichen Willenskraft und nicht minder zu bewunderndem Geschick sucht Borromini neue Detailformen zu erfinden. Kein Profil, kein Kapitäl ist in seinen Werken zu sehen, welchem man die bequeme Regelrichtigkeit seiner Vorgänger und die Phantasielosigkeit etwa eines Domenico Fontana nachsagen könnte. Jede Einzelheit ist durchgearbeitet und zwar mit der unverkennbaren Absicht, in der schneidigsten Ausdrucksform des dekorativen Gedankens etwas Neues, noch nicht Dagewesenes zu geben.

✓ So hat in Borromini der bewußte Bruch mit der Antike und den Ge-

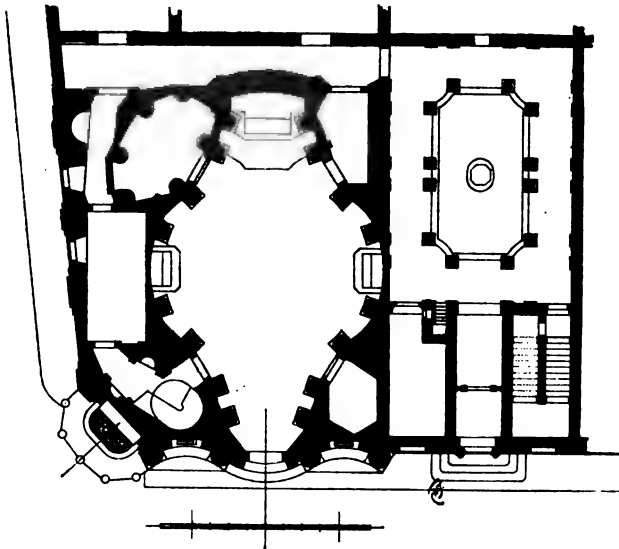


Fig. 147. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Grundriss.

setzen Vignola's sich völlig ausgebildet. Er hatte empfunden, in welche Wüsten die schematische Befolgung der Buchlehren der großen Renaissance-theoretiker führten, er war des trockenen Tones satt und fand in seinem Widerwillen gegen dieselben den vollsten Beifall der Mitwelt. Solange die klassische Form durch künstlerische Neubelebungen errungen werden mußte, reizte der Kampf den

Künstler und das Erreichte den Kunstfreund; sobald man schulmäßig den Kanon lernte, die Ernte eingebracht, eigene Arbeit unnötig schien, war der Inhalt der gefundenen Gesetze werthlos. In der Kunst reizt das Anstreben, giebt es keinen ruhigen Besitz. Lange genug hatte Rom sich in Korrektheit und akademischer Dürre gefallen. Andere Städte, auf deren minder reinen Stil die stolzen Architekten der Päpste spöttisch herabgesehen haben mochten, besaßen dafür individuelle Kraft und Förderung von innen heraus. Der allgemeine Umschlag erfolgte, sobald auch Rom sich dem Zuge der Zeit nach Erhebung über die Antike anschloß.

Daß Bernini und Borromini diese kühne That mit der durch ihre hohe Stellung in der Kunstwelt bedingten, selbstbewußten Kraft wagten

das ist der Grund, warum sie über alle Kunstgenossen ihrer Zeit hinaus von der Mitwelt gefeiert und bewundert wurden.

In diesem Sinne ist die Façade von S. Carlo zu verstehen (Fig. 146). Der Grundriß derselben besteht aus einer dreifachen Kurve, einer konvexen Linie in der Mitte, zwei konkaven seitlich. Je an den Uebergängen stehen in beiden Stockwerken Säulen, deren den korinthischen verwandten Kapitäle zu beachten sind. In den Feldern stehen wieder kleine Säulen, darüber Nischen und Kartuschen. Auch die Thüre ist auf diese Weise gebildet. Ueber derselben erscheint in einer Art Schilderhaus das einzige Fenster der Kirche. Es ist unmöglich, all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Kaum giebt es einen Bau in Europa, der auf so kleinem Raum eine ähnliche Ueberfülle der wunderlichsten Ideen vereinigte. Jedes Profil, jedes Ornament, jede Linie hat ihre besondere Behandlung und fordert für sich Beachtung. Die Profile bäumen sich nach vorn auf, und zwar derart, daß die scheinbar wagrechten Flächen, wie die untere Fläche der Platte, in Wirklichkeit nach hinten stark geneigt sind, um dem Beschauer viel Unteransicht, mithin den Eindruck größerer Ausladung zu geben; alle schattenwerfenden Glieder sind verstärkt, die Geraden thunlichst vermieden. Zum Ueberfluß ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Thurm angefügt, der in keiner Linie mit der Façade stimmt, so daß an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch todtlaufen.

Wie ein junger Dichter Idee auf Idee in seinem Erstlingswerk häuft, gleichsam von der Furcht getrieben, daß er der Welt nicht alles werde sagen können, was ihm den Sinn bewegt, so setzt Borromini, wie es scheint, in dem eiferfüchtigen Bemühen, alle früheren Künstler und besonders Bernini zu überbieten, hier sein ganzes Können, die höchste Anstrengung seiner Phantasie ein — jedoch um ein Werk zu schaffen, das nur mit den kraufesten Dichtungen der Sturm- und Drangperiode zu vergleichen ist.

Wem es gelingt, einen Blick in das anstoßende winzige Kloster zu thun, der wird an dieser Arbeit Borromini achten lernen. Die Façade ist zwar ein reines Dekorationsstück, doch der einfache Hof ist so trefflich entworfen, so originell, obgleich überaus derb, daß man ihn nicht leicht wieder vergessen wird.

Von St. Agnese an der Piazza Navona ist wohl nur zum Theil die Einrichtung und die Kuppel Borromini's Werk. Ueberall scheint er jedoch den Plänen seines Vorgängers im Bau, dem *Girolamo Rainaldi*, gefolgt zu sein.

Die Luft am Bizarren thut sich an den späteren Werken Borromini's

nicht minder lebhaft kund. Das an St. Maria in Vallicella angebaute Kloster und Oratorium des S. Filippo Neri (um 1650) giebt hierfür die beste Kunde: Kurven um jeden Preis! Die Klosteranlage bot hierzu wenig Gelegenheit. Sie gruppirt sich um zwei freudlose Höfe in wohlgeordneten Massen, ein Nutzbau von ungeheuren Verhältnissen. Die Hoffaçaden sind ruhmredig und doch trocken: riesige Pilafterstellungen, zwischen denen eine unten offene und eine oben verblendete Arkade mit Fenster. Nur die Façade gab Borromini Gelegenheit seine Kunst zu versuchen. Hier zeigte sich sein Bestreben, bei geringem Raumverlust dem Bau ein möglichst starkes Relief zu geben. An der Vorderseite des Baues liegt das Oratorium, ein rechtwinkliger Raum, welcher durch die beiden unteren Stockwerke reicht. Das Detail desselben ist in hohem Grade barock und schon vielfach geradezu sinnlos. Namentlich die willkürlich-gefuchten Formen der Fenster stoßen ab, da sie allen Gesetzen der Tektonik absichtlich Hohn sprechen zu wollen scheinen. Gleich schlimm ist jene Façade (Fig. 148). Sie wurde in ihrer Vorderansicht leicht nach innen gebogen. Da das Oratorium außer jedem Zusammenhang mit der Front steht, konnte die Kurve durch sechs Pilafter mit absonderlichen Kapitälern gegliedert und zwischen letztere barocke Nischen, oder Blendfenster gesetzt werden. Eine ähnliche Architektur wurde über dem Kranzgesims wiederholt, bis ein willkürlich gezeichneter, häßlicher Giebel den Bau abschließt. Er wetteifert in ärgerlicher Weise mit der anstoßenden Kirchenfront des Martino Lunghi, resp. Fausto Rughesi, welche, obgleich sie höher ist, doch von der mit mehr Kunstgeschick ausgeklügelten Façade ganz entschieden übertrumpft wird. Wie wunderbar der Meister mit der Phantasie seiner Mitmenschen schalten zu können glaubte, beweist die Gestaltung der an den Mittelbau anstoßenden Flügel, deren oberes Geschoß nicht gelten soll, d. h. nebensächlich behandelt wurde, so daß man erkennt, der Architekt verlange, man solle dessen Dasein nicht beachten. Dies war möglich in Italien, wo man gewohnt war, die größten Prachtwerke in traurigster Umgebung zu sehen und wo nicht jener nur zu oft philisterhafte, moderne Ordnungssinn herrscht, der sich am Schönen nicht erfreuen kann, wenn ihm das Unbedeutende oder Häßliche zur Seite steht.

Eine kaum minder wunderliche Architektur entfaltete Borromini im Profanbau am Palazzo Falconieri. An der schlichten Façade fügte er sich dem altrömischen Schema. Nur die beiden Falkenkopfermen an den Ecken und das treffliche Hauptgesims mit seinen starken Konfölen und zierlichem Relief zwischen denselben lassen den Barockmeister erkennen. Dagegen ist die Hoffront (Fig. 149) ein ächtes und rechtes Werk. Gekuppelte Lisenen theilen dieselbe im unteren Ge-

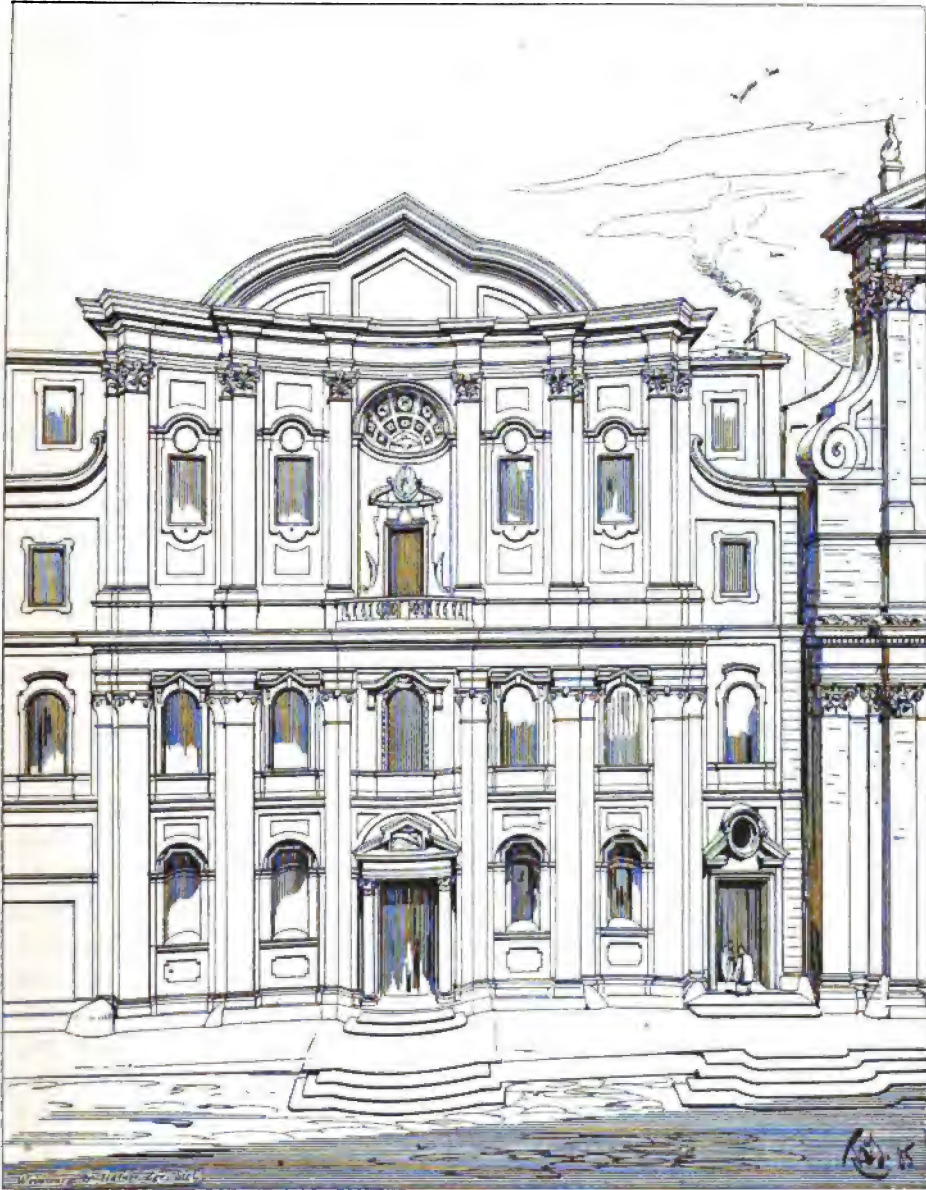


Fig. 148. Oratorio S. Filippo Neri zu Rom.

schoß, korinthische Pilafter im oberen. Zwischen diese Glieder sind Korb-
bogenarkaden gestellt, in den oberen Stockwerken schlicht behandelte
Fenster. Das Gurtgesims über dem Erdgeschoß kröpft sich, die Sohl-
bank für das erste Geschoß bildend, nach oben um: zum ersten Mal

wird eine der bisher streng inne gehaltenen wagrechten Hauptlinien gebrochen. Dies Motiv scheint Borromini so gefallen zu haben, daß er sich verpflichtet hielt, dasselbe auch an der Villa Falconieri zu Frascati an den Seitenflügeln anzuwenden, an einem Bau, in dem zwar die Massengruppirung der römischen Kasinen beibehalten, aber zu einer in großen architektonischen Formen gehaltenen Dekoration verwendet wurde. Hoch über dem dritten Geschoß des Palazzo Falconieri wurde an der Front gegen die Tiber zu noch, gleich einer Warte, eine elegante Loggia angebracht, zwischen deren korinthische Säulen das Paladiomotiv auftritt. Sichtlich soll dieses kühn erdachte

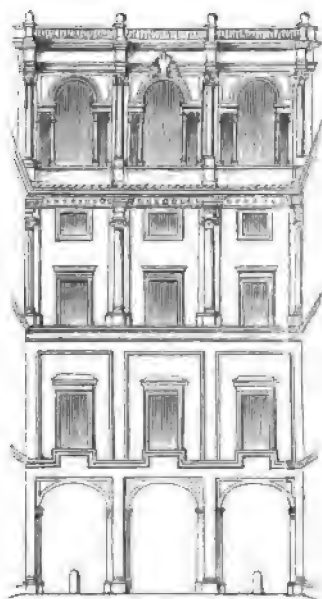


Fig. 149. Palazzo Falconieri zu Rom. Hoffaçade.

Belvedere mit der Loggia des benachbarten Palazzo Farnese wetteifern. Die Profile verdienen auch hier eingehendes Studium: so sind am Hauptgesims die Hängeplatte und der Fries als Kehlen behandelt. Bemerkenswerth ist auch, als der erste Versuch reicher gegliederter Anlage des Grundrisses: im Hauptgeschoß ziehen sich zwei, unter sich geschickt verbundene Reihen von Zimmern hin, welche in einem gemeinsamen, ovalen Saale eine gewisse Steigerung finden.

Unmittelbar an S. Filippo schließt sich der von Borromini geschaffene Façadentheil des von Bernini begonnenen Collegio di propaganda fide (um 1660, gegen via della Vite). Man sieht deutlich das Bestreben, den Bau des Vorgängers zu übertreffen. Hierzu bot die enge Straße wenig Gelegenheit. Borromini bog daher die Façade nach verschiedenen Richtungen aus und ein, um für seine

Profile an den Ecken weitere Ausladungen, für die Wandflächen eine breitere Ansicht zu erlangen. Und wirklich fallen die Linienwellen selbst dem Laien alsbald ins Auge, die Façade findet trotz ihrer Lage Beachtung. Dahin wirkt auch die Fensterbildung, bei der sich der Architekt nicht mehr mit Gewänden begnügt, sondern tiefe von gekuppelten Säulen gegliederte Nischen anwendet, während in der Achse ein halbkreisförmiger Vorbau die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Darüber sind Oberlichter von den phantastischsten Formen, wie denn bei Borromini zuerst die Oeffnungen selbst dekorativ bewegte Gestaltung erhalten, während bisher man sich mit der Belebung der Umrahmung begnügte. Neben dieser Verzerrung und Uebertreibung der Formen,

wirken die nüchternen Pilafter, welche die beiden Untergechoffe theilen, um so erkältender und abstoßender.

Eine gewaltige, doch unerfreuliche Aufgabe wurde Borromini im Umbau von S. Giovanni in Laterano (bis 1630) gestellt. Hier verbot die strenge Grundform der fünfschiffigen Basilika und das Bestehen eines bereits von *Giacomo della Porta* umgebauten Querschiffes eine komplizierte Gestaltung. Es mußte die prachtvolle, dem *Michelangelo* zugeschriebene flache Holzdecke des langen Hauptschiffes beibehalten werden. Von den Seitenschiffen dagegen konnte das erste überwölbt und mit seitlichem Licht versehen werden. Um eine mehr rhythmische Bewegung in die Architektur zu bekommen, vereinigte Borromini je zwei Pfeiler zu einem, indem er abwechselnd nur eine Nische an Stelle der offenen Arkade setzte. Mächtige, doch kraftlos gebildete korinthische Pilafter und ein hohes Gebälk tragen die Decke, während über den Arkaden barocke, jenes Gebälk überschneidende Fenster, über den Nischen Reliefs angebracht sind. Während die Hauptmotive nüchtern erscheinen, ist alle Kraft auf die Ausbildung des Details gelegt. Jene Nischen, bei denen das bekronende Gebälk sich rund vorragend zum Baldachin umgestaltet, jene Fenster, deren gerade Verdachung in der Mitte halbkreisförmig nach oben ausgebaucht sind oder deren Giebel sich mehrfach ganz willkürlich verkröpfen — Alles dies sind neue, selbstwillige Formen, mittelst deren der Künstler bestrebt war, dem alten, ernstschlichten Bau ein modisch vielgestaltiges Leben zu verleihen.

Bei neu entworfenen Kirchenanlagen kehrt Borromini jedoch stets wieder zum in S. Carlo zuerst aufgenommenen Centralbau zurück. So an S. Ivo alla Sapienza (1660)¹⁾, dem Bau, welcher die letzte offene Seite des von *Porta* begonnenen Hofes mit einer Kreislinie abschließt (Fig. 29). Borromini hatte die gute Idee, sich der alten Aufriß-Architektur unterzuordnen (Fig. 150). Hinter dieser erhebt sich die Kirche und schafft mit ihren konvexen Linien gegen die konkaven des Hofes einen wirkungsvollen Gegensatz. Das Gotteshaus besteht aus einem gleichseitigen Dreieck, dessen Ecken abgestumpft und durch Nischen ersetzt sind. An die Seiten legen sich drei halbkreisförmige Apsiden, so daß der kreisrunde Kuppelraum auf sechs übereckstehenden korinthischen Pilaftern ruht. Gleiche Pilafter theilen die Wandflächen, welche wieder von Nischen und Rahmenwerk belebt, doch von Fenstern nicht unterbrochen sind. Das Gurtgesims über den Pilaftern folgt dem Grundriß und trägt über hoher Attika die Kuppel, zwischen deren sechs Graten sich sechs tiefe Kappen bis zu der breiten, lichtspendenden Laterne

¹⁾ Seb. Giannini, Opera del Caval. Francesco Borromino, 1720.

wölben. In dieser liegen vier sich nach oben verjüngende Fenster barockster Bildung. Nach außen erscheint die Kuppel nur in einem im Sechspass gebildeten Tambour; darüber erhebt sich ein leicht gewölbtes Steindach, an welchem die Hauptgurte durch den Strebepfeilern nachgebildete Mauerkörper angedeutet sind; die Laterne jedoch ist durch sechs Paar gekuppelte Säulen, über denen das Gebälk sich in Kurven verkröpft, durch über denselben stehende hohe Kandelaber und durch eine schneckenförmig sich aufwindende, in einer Krone endende Haube zu einem luftigen Prunkstück geworden. An der Façade der Kirche, welche jener des Kollegs in den Grundformen folgt, sind nur die ganz barocken Portale bemerkenswerth, an welchen die Umrahmungslinien nun schon ganz willkürlich zu konsolartigen Kurven verzogen werden. Ferner waren auch über der Façade Porta's zwei flott sich aufbauende Thürme beabsichtigt, die in zwei Gefchoffen sich erheben sollten und von denen das obere auf eigenartiger Säulenstellung eine stumpfe Haube trug.

Weiter sei der unvollendete Bau der St. Maria dei sette dolori, am Fuß des Janiculus genannt, dessen vielfach verschlungene Barockfaçade mit schräg stehenden Fensterwänden ein besonders eigenwilliges Werk andeuten. Das Innere war mir nicht zugänglich. Ferner S. Andrea delle Fratte, eine 1605—1617 durch *Giovanni Guerra* aus Modena begonnene, aber erst 1826 durch Aufbau des zweiten Gefchoßes der Façade vollendete Kirche. Diese erhielt durch Borromini Kuppel, Tribuna und Thurm, so daß sie nun dem Schema des Gefü sich nahe anschließt. Von derselben Hand wurde der Deckenschmuck angeordnet. Die Zwickelbilder sind in einzelnen Theilen auf Blech gemalt und überschneiden die architektonischen Glieder. Die nach dem Vorbild von St. Peter immer noch beliebte Kassettirung der Tonnengewölbe erhielt neue Belebung dadurch, daß die Kassetten in Kurven umschlossen wurden. Der Thurm endlich ist wieder eines der kecksten Geniestücke seines Meisters. Ueber dem ungegliederten Untergefchoß erhebt sich ein Quadrat mit konvexen Seiten, darüber eine Art Rundtempel mit 8 Säulen, endlich ein Pavillon, dessen vier Pfeiler als Hermen gebildet sind, schließlich eine Bekrönung, die der Form einer umgekehrten Birne sich nähert — und trotz all dieser widerstreitenden Theile ist das Ganze doch ein in sich wohl abgerundetes Kunstwerk.

Die Art von Borromini's Entwerfen zeigt sich am schlagendsten an dem kleinen Kunststück im zweiten Hof des Palazzo Spada. Dort legte er in der Absicht, den Eintretenden zu der Meinung zu veranlassen, das Grundstück habe eine wesentlich größere Tiefe, als es wirklich mißt, einen Gang nach den Grundfätzen der Theaterstraßen auf Palladio's Vicentiner Schaubühne an, nämlich derart, daß der Bau

zwischen malerischer Darstellung auf der Fläche und voller plastischer Durchführung die Mitte hält, also in Reliefperspektive ausgeführt wurde. Die Anlage besteht aus zwei Säulenreihen, deren Verhältnisse sich nach rückwärts auf etwa ein Drittel verkürzen. Die Interkolumnie beträgt hinten einen, vorn aber $3\frac{1}{2}$ Meter. Der Fußboden steigt auch an. Das Ganze ist eine Musterleistung geometrischen Wissens, und zwar in einem Gebiete, welches erst in allerjüngster Zeit gewissermaßen neu entdeckt wurde.

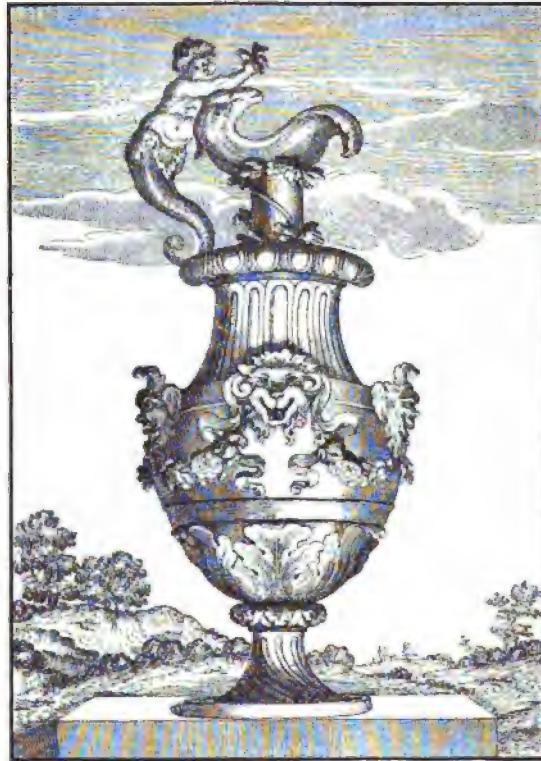
Borromini starb durch Selbstmord, wie man sagt aus Neid gegen Bernini. Diese traurige Thatfache erklärt Manches in seiner Kunst. Es fehlt derselben der innere beruhigende, abklärende Ernst. Die verzehrende Leidenschaft, die brennende Ungeduld nach Ruhm, das Verlangen ebenso zu blenden als zu überraschen spricht aus allen seinen Werken. Nirgends innere Würde, Uebereinstimmung zwischen Maß und Absicht. Das ist das Krankhafte an denselben. Aber man wird gut thun, sie genau zu studiren.

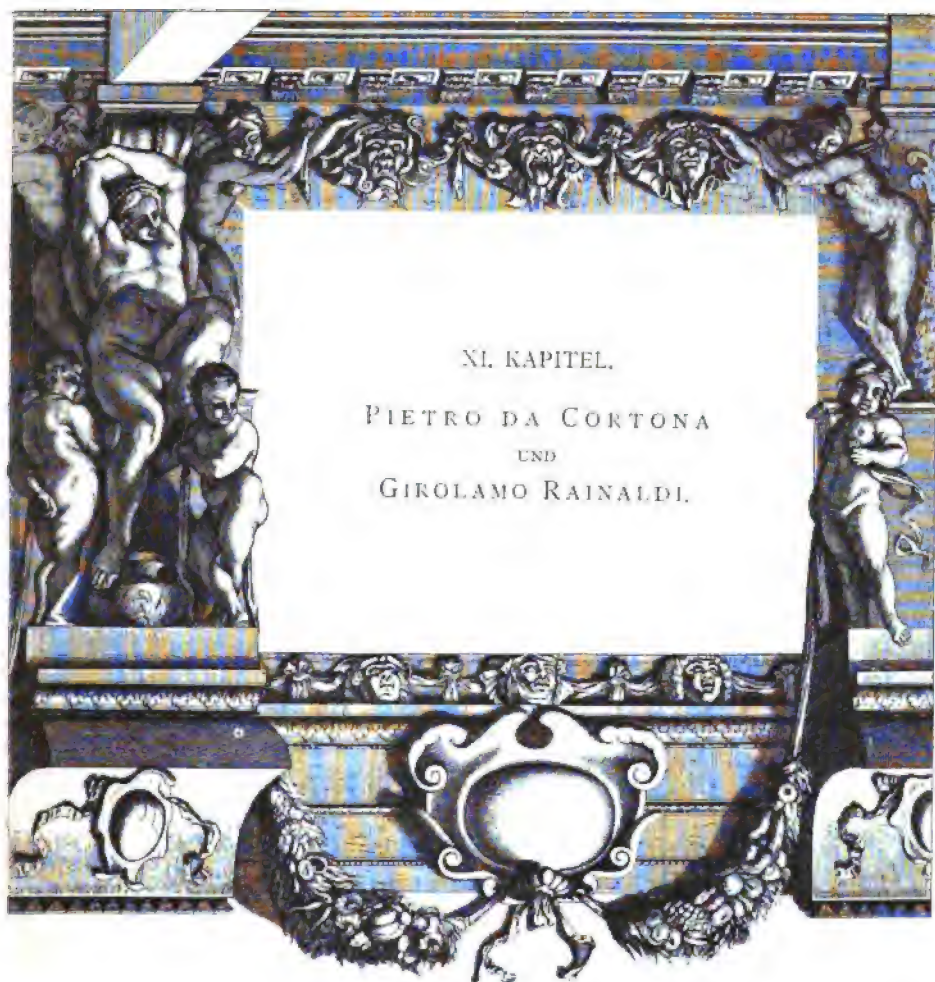
Unzählige Feinheiten, geistreiche Gedanken, Lichtblitze des Genie's offenbaren sich aus ihnen dem kundigen Beschauer. Wer an dem Werke mit zu schaffen gedenkt, die auch uns wieder vielseitig nicht genug erscheinenden Gebilde der älteren Kunst zu solchen, welche der sich erneuernden Zeit entsprechen, umzubilden, wem der Muth zu dem Gedanken noch nicht entfallen ist, für neue Materialiep und neue Aufgaben der Konstruktion neue Ausdrucks-



Fig. 150. S. Ivo zu Rom, Kuppelanficht.

formen selbstschöpferisch zu erfinden, der wird beim Betrachten Borromini'scher Bauten ein geistesverwandtes Wesen finden, der wird Abbitte leisten, wenn er vor des Meisters Façaden, in seinen Kirchen mehr verwirrt als erbaut, ihn geschmäht hat. Freilich er war keiner von jenen Glücklichen, die den bequemen Weg der Nachempfindung langsam fortschreiten, sondern er war ein Riese im Wollen, von mächtigstem Geiste und einem nur durch tiefes Studium erreichbaren Können. Aber er scheiterte eben wie jedes einzelne Ich an der Unmöglichkeit, einen neuen Stil zu erfinden, die Aufgabe eines Jahrhunderts und eines neue Gesellschaftsformen gestaltenden Volkes durch heldenhafte Geistes- that allein zu vollbringen. Mit dem Tode bezahlte er diese schmerz- volle Erfahrung seines groß angelegten Lebens.





Bernini und Borromini waren, obgleich Bildhauer, doch durchaus von der römisch-architektonischen Richtung durchdrungen, deren monumentales Empfinden sich nie verleugnete. Die Entwicklung des Barock vollendete als dritter Hauptmeister ein Florentiner aus der Schule des Cigoli, der das malerische Element vertrat und daher auch auf die Ausbildung des Ornamentes den größten Einfluß gewann, nämlich *Pietro Berrettini*, genannt *Pietro da Cortona* (geb. zu Cortona 1596, † zu Rom 1669). Die gewaltige Fülle der Arbeiten, die dieser größte Dekorateur seiner Zeit nicht nur in Florenz und Rom, sondern in ganz Italien ausführte, hier zu würdigen, kann nicht unsere Aufgabe sein. Auch sein Name tritt zuerst in den Vordergrund bei

dem Bau, mit dem seine beiden großen Zeitgenossen sich in die Kunstwelt einführten, bei der Ausschmückung des Palazzo Barberini, in welchem er den großen Prachtsaal mit mächtigen figurenreichen, die Familie der Besitzer verherrlichenden Fresken schmückte. Die Umrahmungen derselben sind Nachbildungen von Stuckornamenten in Malerei, an denen man schon die Denkart des Meisters klar erkennt. Das Streben geht dahin, trotz der bewegtesten Linienführung eine Einheit des Entwurfes zu erzielen, den architektonisch strengen Grundton durch kühne Ueberschneidungen der Hauptlinien zu durchbrechen und die trockene Formengröße durch lebendige Vielgestalt zu beleben.

Die Höhe seines Könnens entfaltete der Meister an der Ausschmückung der Säle des Palazzo Pitti (um 1640) (Fig. 151 bis 153) zu Florenz. Das System dieser Dekorationen ist durchweg das gleiche. Die Wände sind glatt, bestimmt für die köstliche Gemäldefammlung des Hauses Medici. Ueber denselben ist ein kräftig ausgebildetes, meist mit Konsolen versehenes, stets reich profilirtes und ornamentirtes Gesims angeordnet. Bogen setzen über dem letzteren an, gliedern die mächtige Kehle durch tiefe Zwickel, welche bis zu dem kräftig eingerahmten Mittelfelde sich erstrecken. Dieses System ist aber umkleidet von einer erstaunlichen Fülle der architektonischen Details: Tafeln, Verdachungen, Muschelwerk, Ornamente theilen, brechen und beleben die einzelnen Flächen. Satte Farbe wechselt mit schwerster Vergoldung, eine Welt von meist weiß gelassenen Figuren, Reliefmedaillons, Wappen füllt die Zwickel, verbindet die Massen. Alle breiteren Flächen bedecken reiche gemalte Figurenkompositionen, die Formen sind saftig und groß, stets von der Neigung erfüllt über ihren Rahmen hervorzuspringen. Wenn auch die einzelnen Felder der Anlage durch Rahmenwerk getrennt werden, so halten doch auch andererseits überführende und überschneidende Glieder dieselben wieder eng zusammen. Während früher die klar erkennbare Konstruktion als Grundlage der Ausschmückung galt und so die Auflösung der Decke in viele Theile ohne Gefahr für ihre künstlerische Einheit möglich war, so suchte man sie jetzt als Ganzes aufzufassen, indem man die Theile unmittelbar durch Verneinung oder doch durch Zurückdrängen der Konstruktion unter sich verband. Die Linienführung ist überall ächt barock. Die Kurven beugen sich schon durchweg nicht mehr mit der einfachen S-Form und in einer Fläche. Sie treten aus der Fläche heraus, biegen sich ein oder buchten nach verschiedenen Seiten aus und verhindern durch ihre Vielgestalt, daß die gewählten großen Formen trocken und lastend wirken. Das Ranken- und Rollwerk verliert bei der Uebermenge der Windungen, die ihm zugemuthet werden, leicht den Charakter organisch belebten Daseins

und erscheint wie aus einer teigartigen Masse gebildet. Die Profile werden nur nach den Gesetzen der Wirkung frei entworfen, die früheren Regeln gänzlich vernachlässigt. Der Naturalismus spielt eine große Rolle. Die Figuren sind meist als wirkliche Träger gedacht, folgen nur in ihrem Standort den architektonischen Gedanken, während die Körperhaltung meist eine völlig freie, bei gleichem Motiv vielfach wechselnde ist. Doch enthält sich Cortona der Uebergriffe zwischen Malerei und Plastik, jener Versuche Späterer, den Beschauer über die Gränzen beider

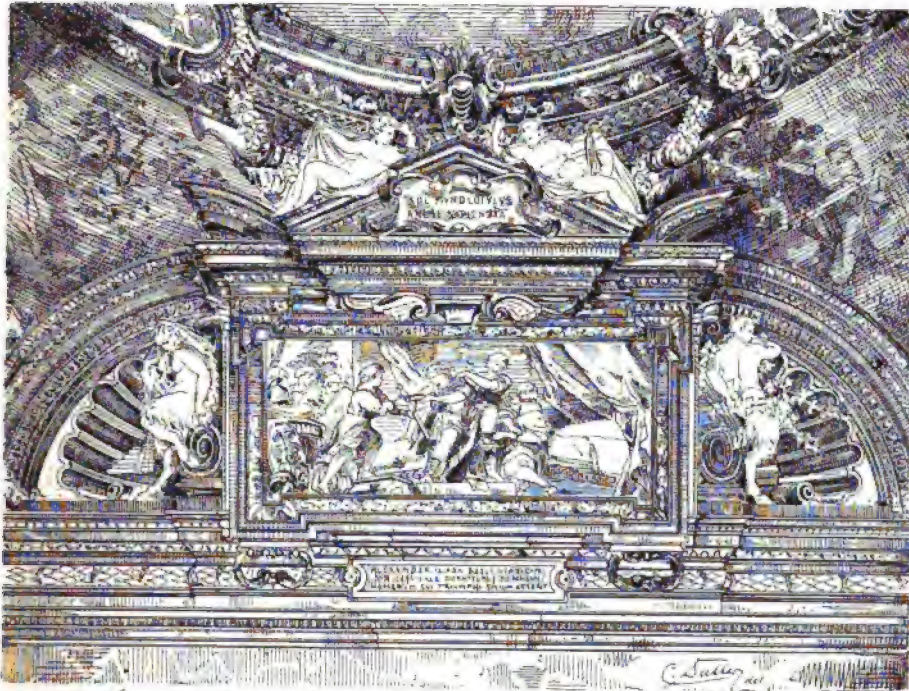


Fig. 151. Palazzo Pitti zu Florenz, Deckenaus schmückung.

in Zweifel zu setzen, die bemalte Plastik durch allerhand Kunststücke nur als Einleitung für die Malerei selbst zu betrachten. Die Bildfläche ist zwar oft ganz bedingt durch die Willkürlichkeiten des Rahmenwerkes, das auf derselben geschaffene Gemälde bildet jedoch noch stets eine auch inhaltlich selbständige Komposition.

Nach Rom zurückgekehrt, ward Cortona zunächst mit der Ausschmückung der Chiesa Nuova beauftragt. Das schön angeordnete, von in Stuck gebildeten fliegenden Genien getragene Deckengemälde des Langhauses, das sich über die alte Kassettierung legt, die rhythmische

Ornamentation der Oberlichtwände durch verschieden geformte Rundbilder, die im Tone geradezu meisterhafte Färbung der Kuppel und der Tribuna, die geschickte Milderung der Härten der architektonischen Linien durch an den Zwickeln angebrachte Stuckfiguren und Kartuschen sind fein Werk. Wer sich von der Strenge in den architektonischen Forderungen frei machen, wer in der Kunst des Dekorateurs selbständigen Genuß finden kann, dem muß dieses geistvolle, zwar weltliche, aber auch heiter prächtige Werk Achtung vor dem Können Cortona's einflößen, wenn es gleich dem innersten Wesen seiner ästhetischen Erkenntniß entgegensteht. „Wenn diese Dekorationsweise Irrthum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben“ (Burckhardt).

Im Gefü errichtete er den prächtigen Wandaltar des heil. Xaverius, eine große und einfach durchdachte Säulenarchitektur, über welcher der Heilige, umgeben von einem Strahlenkranz, auf Wolken zum Himmel fliegt.

Ferner stammt von Cortona die innere Ausbildung von S. Carlo al Corfo, eine der reichsten Roms. Das antike Kompositakapitel erschien dem neuen Meister noch nicht reich genug, es mußte die Deckplatte desselben noch ornamentirt werden. Die lothrechten Linien der Attika werden hier wie überall, wo Cortona wirkt, geschwungen. Blattwerk wächst an derselben hinauf. Die Kassetirung der Decke geschieht wieder in Kurven, aber eine ruhige Folge derselben würde dem Schmuckbedürfniß nicht genügen. Es wird ein Bild vor denselben angeordnet und mit in Stuck nachgebildeten Bändern gleichsam an dem Gewölbe befestigt. Man war sich also über den Begriff, daß die Motive den Anordnungen eines Festschmuckes entlehnt seien, völlig klar. Die Fenster mit schrägen, nach oben sich einander nähernden Gewänden werden hier in neuer Weise in Anwendung gebracht: sie sollen den Beschauer täuschen und ihn glauben machen, er habe eine durch die Höhe bewirkte perspektivische Verkürzung vor sich, es seien mithin die Gewölbe höher und breiter. Aber der einzig Getäuschte ist in diesem Falle der Künstler, der wohl seine Zeitgenossen veranlassen konnte, seiner Vorpiegelung gläubig zu folgen, nicht aber spätere nüchternere Tage. Prächtig dagegen schwebt die kräftig gebildete Kuppel, deren Detail auch leichter und edler gehalten ist.

Man muß etwa an Domenico Fontana's Kapelle del Presepe oder an S. Andrea della Valle zurückdenken, wenn man verstehen will, wie mächtig der durch Cortona bewirkte Fortschritt der Dekorationskunst nach der barocken Seite ist. Durch ihn war das System festgestellt worden, welches die Folgezeit weiter ausbildete. Die wissen-

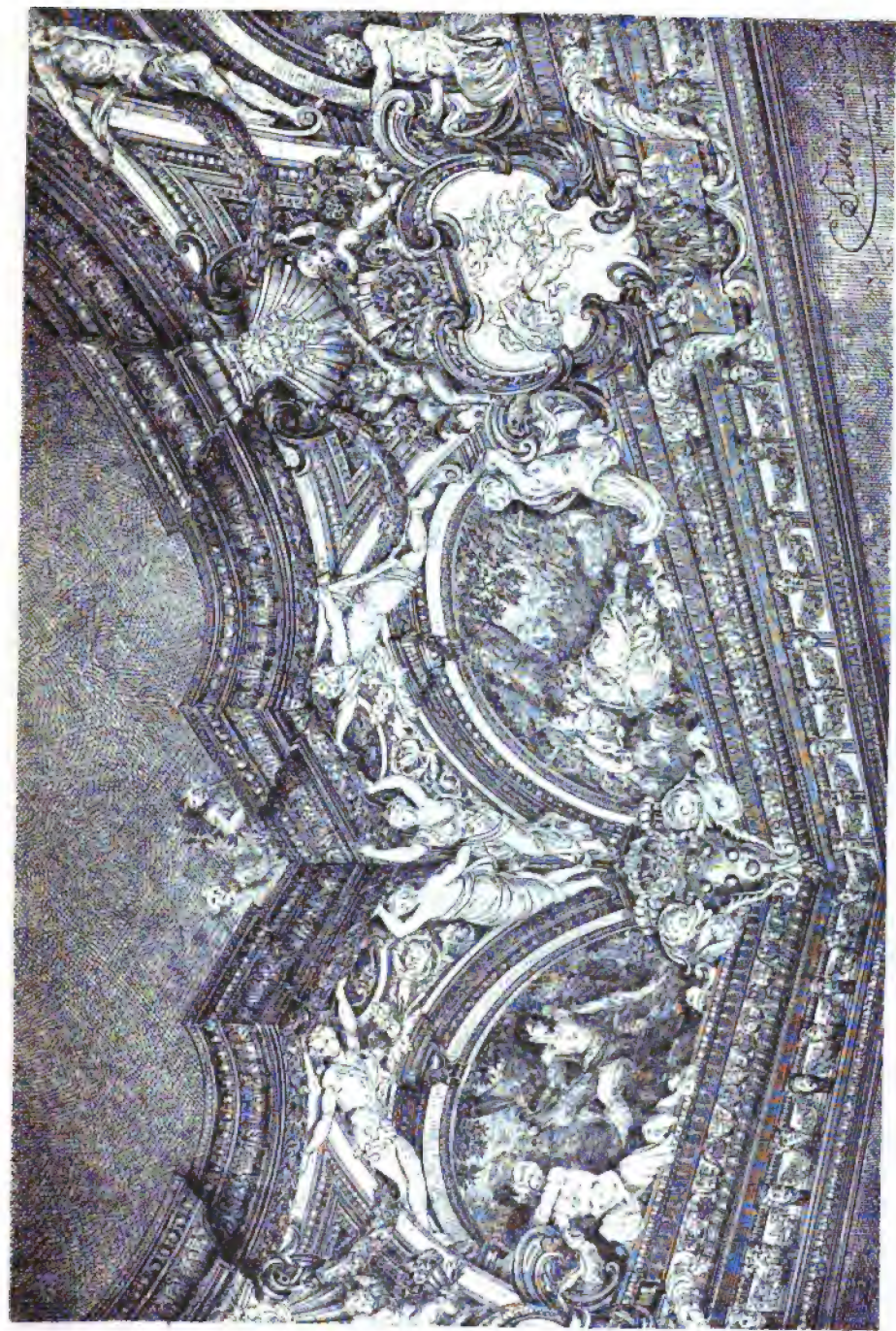


Fig. 152. Palazzo Pitti zu Florenz, Deckenaus schmückung.

schaftliche Errungenschaft jener Zeit, die erweiterte Kenntniß der Reliefperspektive, die hieraus erwachsende Kunst, Plastik und Architektur in früher ungeahnter Weise zu malerischen Wirkungen zu vereinen, hatten ihm die Hand geführt, als er bestrebt war, der Zeitrichtung folgend, über die als banausisch erscheinende Abhängigkeit von Konstruktion und Material hinweg die Räume frei nach den Forderungen der Phantasie zu gestalten. Diese aber war auf thunlichst weite und dabei doch künstlerisch beherrschte Raumbildung gerichtet. Alles Detail

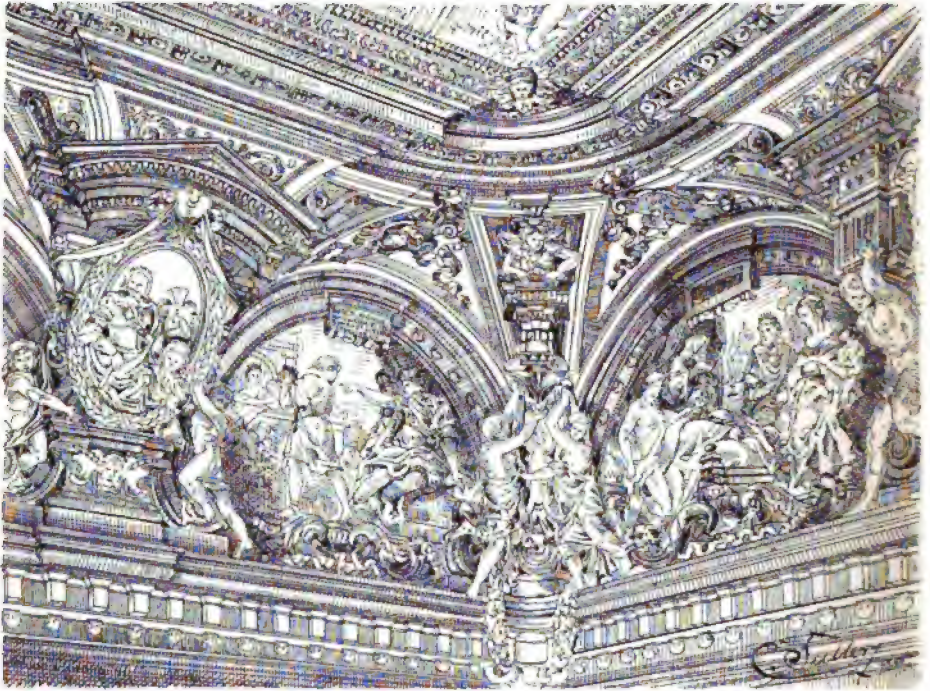


Fig. 153. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenaus schmückung.

dient diesem Zwecke. Daß die Deckengemälde Unteransicht erhalten war schon längst Regel. Nun aber beginnt auch die Plastik und die bisher nur raumabschließend behandelte Architektur an dem Gedanken mitzuschaffen, daß über dem Gewölbe scheinbar ein neuer unendlicher Raum hervorgezaubert werden müsse. Hierüber vergaß man fast überall die Luft an zierlicher Schmucktechnik, den Gedanken an Wohnlichkeit, selbst bei den Wohngelassen. Im frauenfeindlichen Rom bestand schon lange die Kahlheit und museenartige Gestaltung der Zimmer, die meist den Eindruck erwecken, als seien sie nur durch

das Zusammenrücken von vier Bildwänden und Ueberdecken mit einer fünften entstanden; dort wurden Zimmer geschaffen, deren künstlerische Anlage man durch das Hineintreten zu beleidigen fürchten muß. Denn wer die Stenzen Rafael's mit begeistertem Gemüth betrachtet hat, wird sich gewiß auch herzlich über seinen Mitbeschauer, über jeden Stuhl oder Tisch im geheiligten Raum geärgert haben, da jedes fremde Gebilde die Gesamtwirkung unbedingt zerreißt. Die Ausschmückung des Raumes hebt seine Verwendbarkeit einfach auf. Bei dieser Auffassung ist es kein Wunder, daß das Kunstgewerbe, dessen Aufgabe es ist, im Kleinen Großes zu leisten, ganz in Vergessenheit kam. Und selbst in die Fürstensitze, bis in's Wohnhaus übertrug sich diese Art der Raumausstattung, die zwar bei den Großen von einem entwickelten Kunstsinne, aber auch dafür spricht, daß dieser mehr und mehr Sache der Eitelkeit wurde; denn während man die glänzenden Säle baute, gewöhnte man sich daran, in unscheinbaren, ungeschmückten Mezzaninräumen ein kunstarmes Leben zu führen. Nicht mehr für

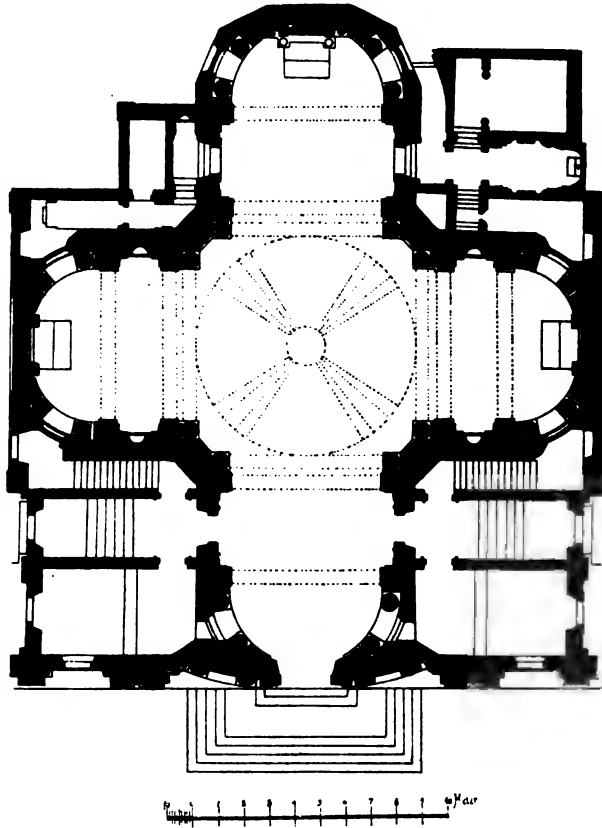


Fig. 154. St. Luca e Martina zu Rom. Grundriss.

das wohnliche Dasein eines feinsinnigen Bauherrn, sondern für flüchtige Besucher eines prunkenden Haushaltes schufen die Barockmeister. Dieser Umstand erklärt viele ihrer Eigenthümlichkeiten.

Cortona entfaltete auch als Architekt eine große Thätigkeit. Wir lernen ihn als fleißigen und geistvollen Künstler durch seine Skizzen in den Uffizien kennen. Da ist das Projekt eines Umbaus des Palazzo Pitti eine höchst phantasiereiche und großartige Lösung; da ist ferner für S. Firenze in Florenz ein interessanter Versuch in einer als latei-

nisches Kreuz gebildeten Kirche die Attika über dem Gurtgesims der Hauptschiffe zu einem selbständigen, zweiten Geschoß auszubilden (bezeichnet 1659 und 1669), eine Lösung, deren einzelnen Stufen zugleich eine Darlegung des ernststen Strebens ihres Schöpfers sind. Wir müssen uns hier im Wesentlichen an die ausgeführten Bauten halten. Auch hierin bewährte er seine Genialität, die sich namentlich darin äußerte, daß er dem Drang nach neuen Gestaltungen genügte, ohne daß man seinen Werken den Kampf und Drang des Schaffens anspürt, wie denjenigen Borromini's. Der weltliche, flotte Zug seiner Kunstweise verhinderte nicht, daß er fast ausschließlich dem Kirchenbau zugeführt wurde.

Er eröffnete seine Thätigkeit mit einem sehr beachtenswerthen Bau. Es ist dies St. Luca e Martina am Forum (1636) (Fig. 154). Für die Geschichte des Projektes dürften die Uffizien manche Aufklärung geben. Der Grundriß besteht aus einem griechischen Kreuz mit im Verhältniß zur Kuppel langen, im Halbkreis geschlossenen Flügeln, durch deren Ausdehnung Cortona die Nachtheile der Centralanlage aufzuheben versuchte. Denn es ist beachtenswerth, daß der Bau nochmals das Programm von St. Peter aufnimmt. Das Innere erhielt seine eigenartige Gestalt durch die Anordnung jonischer Säulen, sowohl an den Ecken der Vierung, wo sie die hochgestellten Bogen der Kuppel tragen, wie zwischen Pfeilern neben den Altären in den Apfiden als Gliederung der Chorwände, wo ihre Anordnung als Florentiner Erinnerung an die Bibliotheca Laurentiana zu betrachten ist. Die Kuppel ist etwas schwer und gleich den Oberlichtfenstern sehr barock gegliedert, die Gesamtwirkung keine architektonisch hervorragende, doch eine wohlthuend in sich abgeschlossene.

Die Façade sucht eine Lösung der Frage, an welcher St. Peter scheiterte. Das Rundtheil des Kreuzflügels erscheint als Hauptmotiv in der Vorderfront in einem konvexen Vorbau und ist durch jonische Säulen, darüber durch komposite Pilaster gegliedert. Vor die Flanken treten gekuppelte Pilaster, so daß ein in der Hauptlinie rechtwinkliger Abschluß des hier dem ursprünglichen Plane von St. Peter entsprechenden Grundrisses zu Stande kommt. Das Detail ist reich und in einzelnen Formen rein dekorativ, die Profile sind verständnißvoll und ohne allzu starke Abweichungen von den alten Vorbildern gezeichnet, bis auf die nun mehr und mehr beliebt werdende karniesartige Bildung der Frieße. Der Entwurf der Façade erhebt sich jedoch nicht wesentlich über die übliche Formengebung. Nur eine größere Frische, ein minder wuchtiger, dem Zierlichen näher stehender Grundton ist ihr eigen.

Diese zierlichere Handhabung der Architektur bekundet sich nament-

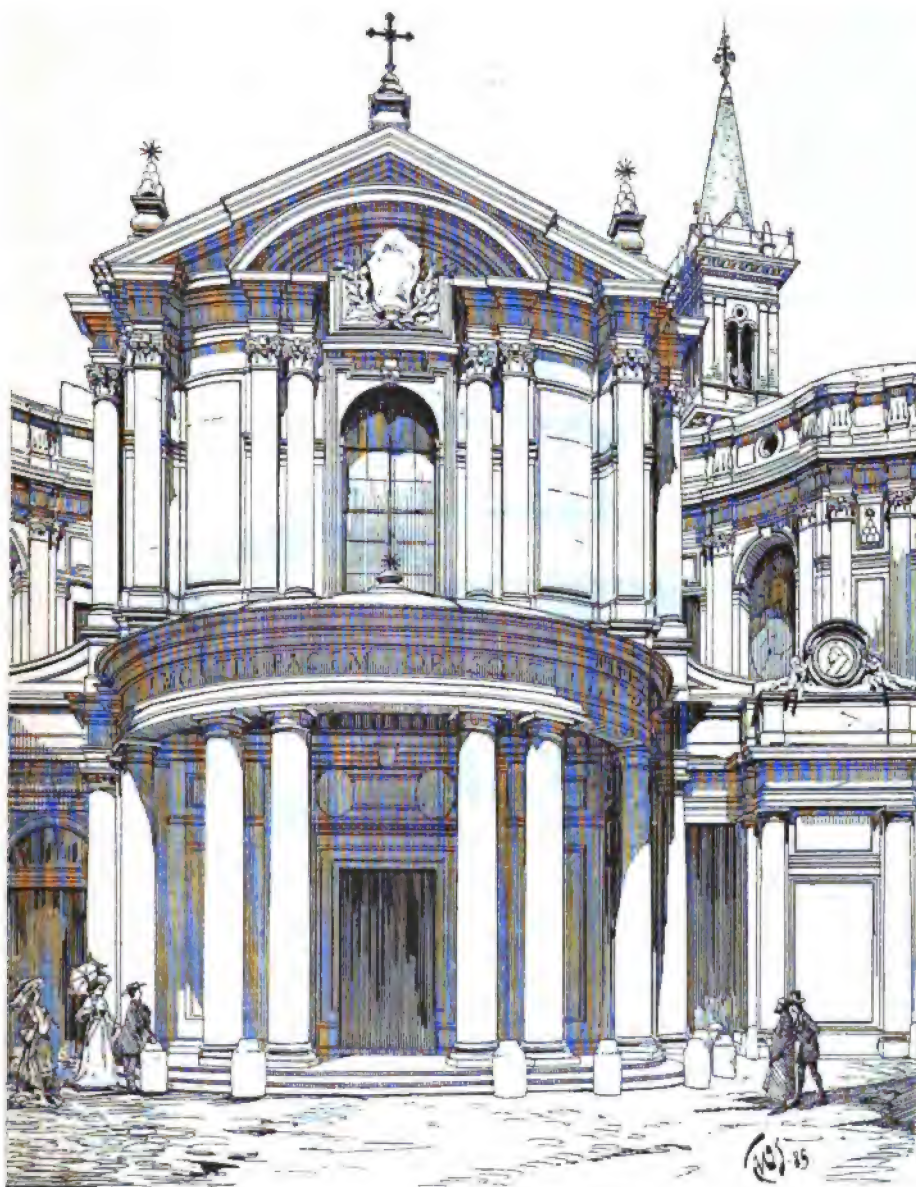


Fig. 155. St. Maria della Pace zu Rom. Façade.

lich reizvoll an der Façade von St. Maria della Pace (Fig. 155), welche wohl vor 1659 entstanden sein muß, da zu dieser Zeit laut Inschrift, als Beweis für die der Anlage gezollte Bewunderung, durch päpstliches Breve alle Veränderungen an Kirche und Vorplatz verboten wurden.

Cortona legte vor die geradlinige Front der wesentlich älteren Kirche im Erdgeschoß eine halbkreisförmige Halle aus gekuppelten toskanischen Säulen (Fig. 155), ein reizendes Motiv, das durch die edelste Durchbildung noch in seinem Werth gesteigert wird. Am Obergeschoß tritt der Gedanke von St. Luca e Martina, jene Andeutung eines inneren Apfidenbaues an der Façade in minder kräftiger, weil durch die Rißgestaltung nicht begründeter Weise, auf. An der Ecke stehen Pilafter mit einem verkröpften Gebälk, welches den Giebel trägt; dazwischen abermals Pilafter, welche einen eingestellten Rundgiebel stützen; zwi-

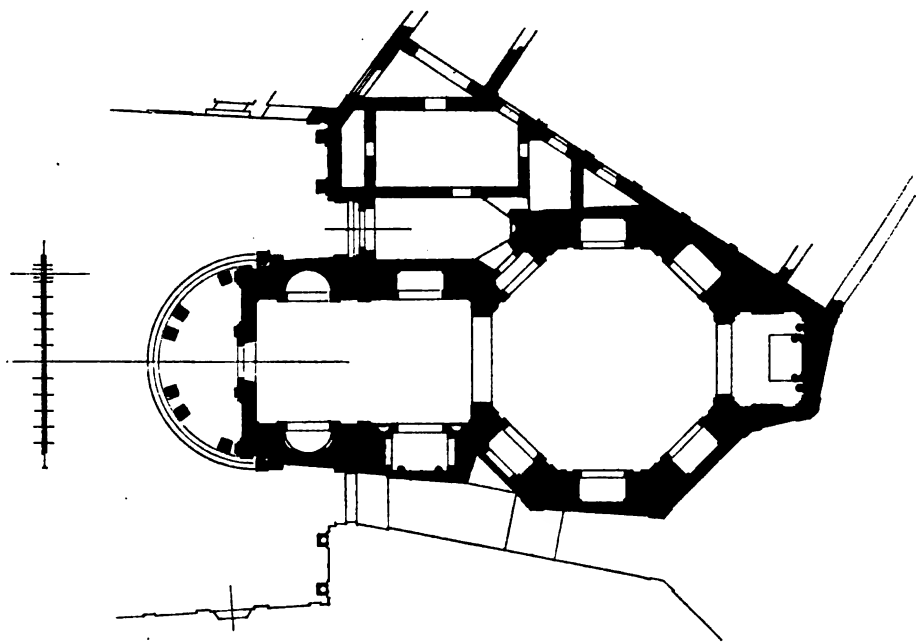


Fig. 156. St. Maria della Pace zu Rom. Grundriss.

schen beiden jene originelle Gestaltung, durch die der Eindruck erweckt werden soll, als trete auch hier ein Mauerkörper im Bogen vor die durch die Ecken festgestellte Flucht. Schließlich sind Säulen als Einfassung der Fenster und des in barockem Rahmen über ihnen angebrachten Wappens verwendet. An die Façade legen sich im Untergeschoß gerade Flügel mit bescheidenen Anläufen, im Obergeschoß jedoch nach rückwärts je im Viertelkreis ausbiegende Anbauten, welche dem Mittelfalut den Eindruck kräftigen Vorkragens geben. Der Platz vor der Façade ist streng architektonisch geordnet, eng, mit in den Maßen absichtlich bescheiden gehaltenen Häusern. Wieder ist die Gesamtanlage ein Werk von erstaunlicher Sicherheit des malerischen Geschickes, ein Meisterwerk

der Berechnung perspektivischer Wirkungen, zierlich im Detail, erfreulich in der Stimmung, bei aller Verfeinerung ohne belästigende Ansprüche.

Für die Kirche St. Maria in Via lata entwarf Cortona gleichfalls nur die nach seiner Zeichnung erst 1680 ausgeführte Façade. Die Ecken der zweigeschoßigen Anlagen bilden von je zwei Pilastern eingeflossene Mauerkörper. Zwischen denselben stehen in jedem Stockwerk vier korinthische, an den Seiten eng, im Mittel weiter gestellte Säulen; glatte Gefimse, die fogar der Konsolen entbehren, gliedern die Höhenentwicklung; das obere bricht über das Mittelinterkolumnie ab und wölbt sich zu einem in den Giebel eingestellten Rundbogen empor. Der Bau bekundet ein erneutes Studium der Antike. Die Kapitäle sind den alten nachgebildet, wenn auch deren Elasticität nicht erreicht wurde; die ganze Architektur ist einfach gehalten, vermeidet außer jenen Bogen die Kurven, auch die Grundrißentwicklung der Vorhalle hat eine Form, welche Zweifel über das Alter des Baues berechtigt erscheinen lassen würden, wenn uns nicht gleichzeitige Stiche beweisen, daß schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Umschwung nach dem Klassicismus selbst bei den flotten Künstlern sich gelegentlich Geltung verschaffte.

Ein bevorzugter Schüler Domenico Fontana's war *Girolamo Rainaldi* (geb. zu Rom 1570, † daselbst 1655), den der Meister bei Papst Sixtus V. durch den Entwurf einer Kirche für Montalto in der Mark Ancona einführte. Der junge Künstler wurde dann zu mehr technischen Aufgaben verwendet, wie am Hafen zu Fano, später am weitläufigen Profeßhaus der Jesuiten (1623) zu Rom, bei dem es hauptsächlich galt, die schon bestehenden älteren Theile in einen Bau zu vereinigen, was denn nicht ohne Künstelei gelang. Denn es wurde beispielsweise gegen Via d'Ara Celi ein Hof an die Gebäudeecke verlegt, jedoch um denselben eine mehrstöckige römische Palastfaçade als ganz sinnlose koulissenartige Blende herumgebaut. Der malerischste Theil ist der Blick im Haupthof auf die Arkade vor der Sakristei und dem Querschiff des Gesù (Fig. 23). Bald darauf scheint Rainaldi nach Oberitalien gegangen zu sein, wo er zunächst in Bologna die Kirche St. Lucia (1623, jetzt Turnhalle) errichtete (Fig. 157). Noch sehen wir ihn unter dem Einfluß Tibaldi's hinsichtlich der Aufrißgestaltung des mächtigen Langhauses, dessen gegen drei Kapellen sich öffnende Seidenwände nach dem Vorbilde eines Triumphbogens mit drei Hauptportalen und je zwei Nebenthüren entworfen ist. Zwischen diesen erheben sich Pilaster auf hohen Postamenten. Architrav und Fries wurden nicht über den Bo-

gen durchgeführt, an ihre Stelle treten dort große Tafeln. An das mit einem riesigen Tonnengewölbe überdeckte Hauptschiff lehnt sich ein Chor, der aus etwa 3 Viertheilen eines Kreises gebildet, der norditalienischen Sitte, diesen Bautheil künstlerisch für sich abzuschließen, gerecht zu werden sucht. Das Detail ist reich und barock, doch nicht aufdringlich, die Façade unfertig.

Bald wurde auch dem römischen Künstler die in Bologna schon seit einem Jahrhundert beschäftigende Frage der Vollendung von S. Petronio vorgelegt. Sein Façadenentwurf ist erhalten und einer der phantastischsten. Denn während er die Bekleidung der hohen Giebelwände ganz in barockem Sinne auffaßte, glaubte er sich verpflichtet, auch der Gothik gerecht zu werden, der er nicht ohne feine Erwägung gerade in der Umrisslinie das Uebergewicht gab. Er bildete an den Ecken der verschiedenen Stockwerke Fialen, besetzte die Giebel und Konsolenanläufe mit Knaggen und suchte so nach besten Kräften die modische Architektur mit den ehrwürdigen Resten des 14. Jahrhunderts in Uebereinstimmung zu bringen. Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß ein befriedigendes Resultat nicht erreicht werden konnte und daß es nicht zu bedauern sei, auch diesen Entwurf unausgeführt zu sehen. Aber während derselbe unbeachtet liegen blieb, förderte Rainaldi den Bau doch dadurch, daß er (1626) die noch immer fehlenden Gewölbe des Langhauses zu schlagen begann, die um 1650 vollendet wurden. Hier ist das achtungsvolle Eingehen auf den alten Stil ein Verdienst des Meisters. Indem er der gothischen Struktur volle Gerechtigkeit ließ und in keiner Weise eigenwillig seine Kunst in den Vordergrund drängte, gelang es ihm, der herrlichen Kirche die Einheit der Wirkung zu geben, welche jede fremde Stilform ihr unbedingt hätte rauben müssen. Tausende werden sie besuchen, ohne zu empfinden, daß ein wesentlicher Theil derselben zwei Jahrhunderte nach der Aufführung der Seitenwände vollendet wurde.

Auch in den Nachbarstädten Bologna's, in Parma, Piacenza, Modena, wird Rainaldi als mit den Bauten der Farnese und Este beauftragt bezeichnet.

In Modena waren gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts einige Werke von Bedeutung im Stil Roms entstanden, mit dem die Stadt durch ihre Fürsten in steter enger Verbindung geblieben waren. Zwar machen sowohl die Kirchen del Paradiso (1596) als della Trinità, beides Schöpfungen des Modenesen *Giovanni Guerra*, des Erbauers von S. Andrea delle Fratte in Rom, keine höheren künstlerischen Ansprüche. Dies ist aber der Fall bei S. Bartolomeo (1607) (Fig. 158), einer Kirche im lateinischen Kreuz, mit drei Schiffen im Langhaus und rechtwinklig abgeschlossenen Kreuzflügeln, welche *Giorgio Sol-*

dati mit großem Geschick wohl an Stelle eines älteren gothischen Baues schuf, eines der besten Werke der Periode. Ferner ist S. Vincenzo (1617), eine Theatinerkirche vielleicht desselben Meisters, wieder von großer, hier dem Gefüh zu Rom nachgebildeter Anordnung, doch mit flacher Kuppel, reichem Figureschmuck und üppiger Stuckdekoration versehen. Letztere gehört zum Theil einem Umbau durch den Florentiner *Nicolò Gaspare Paoletti* (1761) an.

Gleichzeitig unternahmen die Efte und zwar der überfromme und schwache Herzog Cesare, der seit 1598 auf Ferrara zu Gunsten des Papstes Clemens VII. verzichtet hatte und nach Modena übersiedelte, daselbst einige Profanbauten, an deren Entwurf Rainaldi Antheil genommen haben dürfte.

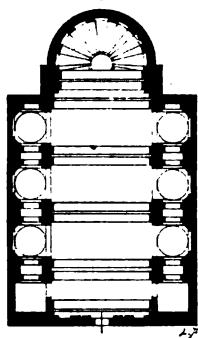


Fig. 157. St. Lucia zu Bologna. Grundriss.

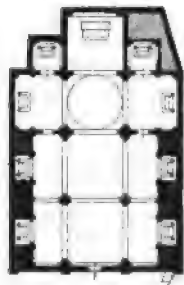


Fig. 158. S. Bartolomeo zu Modena. Grundriss.

Der Umbau des Palazzo comunale (1629), welchen der Modenese *Raffaele Menia* vollzog, bot wenig Gelegenheit zur Entfaltung künstlerischen Könnens. Mehr der Bau des riesigen Palazzo ducale, jetzt reale (begonnen 1634), dessen Gartenfront, d. h. diejenige, welche dem heutigen Corso Vittorio Emanuele zugekehrt ist, mit einfacher, ziemlich strenger und nüchterner Architektur, etwa an die römischen und neapolitanischen Bauten des Domenico Fontana erinnert, dessen übrige Theile aber, seit 1635, vielleicht unter Rainaldi's Einfluß von *Bartolomeo Avanzini* (geb. zu Rom, † 1658) errichtet wurden. Die Façade ist eine der gewaltigsten Italiens, von acht monumentalen Verhältnissen, trefflich entworfen. Zwar ist sie nicht mehr von der rücksichtslosen Größe der Verhältnisse, wie etwa die älteren Florentiner Paläste, sondern baut sich, der Vielseitigkeit der herrschenden praktischen Ansprüche eines üppigen Hofes entsprechend, aus Theilen zum Ganzen zusammen; da-

bei ist sie doch von einem einheitlichen Gedanken befeelt und beherrscht von einem kräftig schaffenden Künstlerwillen. Das Mittelrisalit erhielt im Parterre ein triumphbogenartiges, leider etwas zu niederes Thor, welches von toskanischen Säulen eingefasst wird, darüber drei, durch Pilasterysteme in drei Theile gegliederte Geschosse mit je drei kräftig barock gebildeten Fenstern in den beiden Hauptstockwerken und einer hohen Loggia darüber. Schließlich bekrönt ein fünftes Geschoß, dessen Fenster seit 1749 eine Uhr deckt, den Bau. Dieser Mitteltheil der Anlage erinnert lebhaft an die römischen Kaminen, namentlich an Algardi's später entstandene Villa Pamfili. Die glatten Mauerflächen der

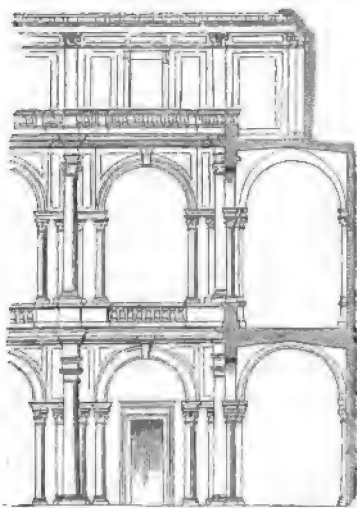


Fig. 159. Palazzo Ducale zu Modena.
Hofdetail.

anschließenden Rücklagen mit je vier Paaren gekuppelter und an deren Seite je einem einzelnen Fenster, schließen mit einem kräftigen Hauptgesims, welches auch um die Eckvorlagen sich verkröpft. Im Fries desselben befinden sich ovale Mezzanin Fenster und kräftige Relieffornamente, darüber eine Attika mit Statuen, an den Ecken ein thurmartiger breiter Aufbau. Das Detail ist wirkungsvoll, durchaus römisch, aber ohne Sorgfalt bearbeitet, ja an der einen Hälfte der Front wurde das Relief durch daselbe nachahmende Malerei ergänzt.

Ungleich wirkungsvoller noch ist der große Hof des Schlosses (Fig. 159), eine räumlich wie künstlerisch gleich bedeutende rechtwinklige Anlage mit zwei mächtigen Arkadengeschossen, darüber einer Terrasse

und endlich einem dritten geschlossenen Stockwerke korinthischer Ordnung. Die Arkaden werden durch toskanische und darüber jonische Pilaster je mit einem Gebälkstück, trotz der überwältigenden Grundrißverhältnisse des Hofes in nur fünf zu sieben Joche abgetheilt, welche je durch ein Paladiomotiv über kleinen Säulen von entsprechender Ordnung ausgefüllt sind. Diese Einbauten, bis zu den allein durchgehenden Deckgliedern der Gesimse hinaufreichend, öffnen sich weit und frei und geben bei ihren großartigen Verhältnissen dem Hof den Eindruck heiterster Festlichkeit und völliger Harmonie der Massen, wenn auch das Detail nicht mehr das reinste ist. Auch die anstoßenden Umgänge, die um einen rechtwinkligen Kern aufsteigende dreiarmlige Festtreppe, die in den Formen ihres Aufrisses unverkennbar mit derjenigen des Palazzo Barberini in naher Beziehung steht, entsprechen dem Hofe in

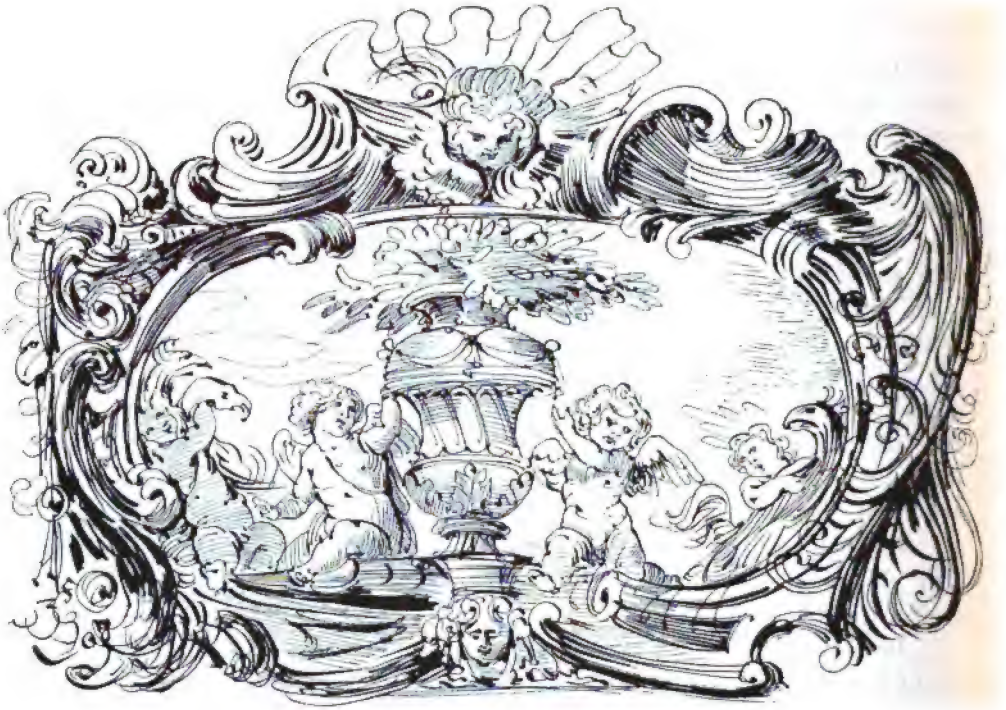
verschwenderisch großen Verhältnissen und klarer Anordnung. Die innere Einrichtung gehört, nach den mir zugänglichen Sälen zu urtheilen, einer wesentlich späteren Zeit an, und zwar jener Periode (1696), in welcher *Marcantonio Franceschini* und *Heinrich Haffner* die Fresken des großen Saales malten.

Die späteren Bauten Avanzini's in Modena, das große, aber formlose Collegio Convitto di S. Carlo (1664) und die in der Façade S. Carlo ai Catinari in Rom nachgebildete, als streng durchgebildetes griechisches Kreuz angelegte Kirche deselben Namens (1664 bis 1667) geben durch ihre geringe Bedeutung der Vermuthung, daß neben ihm Rainaldi auf den Schloßentwurf Einfluß gehabt habe, neuen Anhalt. Sein Schüler und Nachfolger *Antonio Loraghi* vollendete die von Avanzini begonnenen Werke, so auch die Paläste zu Saffuolo und Modena, und schuf die Kirche St. Agostina in letzterer Stadt.

Die Kirche St. Annunziata zu Parma, die Rainaldi gemeinsam mit dem Parmesaner *Giovanni Battista Forno* schuf, kenne ich leider nicht.

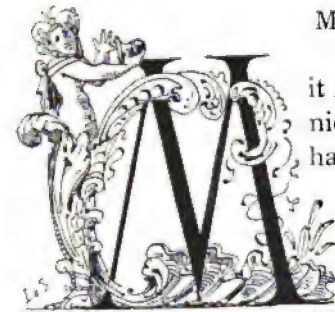
In Rom erscheint Rainaldi erst wieder vor 1650, bei dem Bau des Palazzo Pamfili an der Piazza Navone. Dieser zeigt bei einer dem Palazzo Ducale in Modena verwandten Massengruppirung mit drei Risaliten und mittleren loggienartigen Aufbau schon eine gewisse Greifenhaftigkeit in der Ueberfülle wechselnder, doch nicht kräftig durchgeführter sondern als Blenden behandelter Motive, in dem mangelnden Zusammenhalt der Theile, der erzwungenen Phantasiewirkung, während sich in der bewegteren Umrißlinie, den Aufbauten über dem Hauptgesims eine Opposition gegen den römischen Palastbau kundgiebt. Das Detail ist barock, doch ohne den Vorzug dieses Stiles, die kräftige Schattenwirkung; die Façade nüchtern, trotz der großen Kraftanstrengung auf dem Reißbrette.

Rainaldi's Leistungen in der Kleinarchitektur sind nicht bedeutend. Die Brunnen vor dem Palazzo Farnese entstanden durch Verwendung antiker Tröge; sein Antheil an den von Vignola begonnenen Gärten des Palatins läßt sich heute mit Sicherheit nicht mehr nachweisen.



XII. KAPITEL.

MAILAND UND BOLOGNA.



it Rom in engem geistigen Zusammenhang, doch nicht eigentlich abhängig von der ewigen Stadt hatte sich in der Poebene aus der klassicistischen Richtung des Tibaldi heraus eine barocke Architektur entwickelt, welche zunächst in Mailand zum Durchbruch kam. Die große lombardische Hauptstadt, die infolge des Reichthums der sie umgebenden Landstriche stets nur einige Jahre der Ruhe bedurfte, um wieder in ihrem Wohlstand mächtig aufzublühen, wenn Kriege sie niedergebeugt hatten, war damals unter spanischer Oberhoheit wieder zu geordneten Zuständen geführt worden. Ein breites, bequemes Bürgerdasein, wie es schon an den Palästen des 16. Jahrhunderts sich aussprach, blieb den Bauwerken der nächsten Periode erhalten. Doch tritt an Stelle der feinen Auffassung des Aleffi und der Strenge des Tibaldi eine derbe Freude an Pracht, eine gesunde Vollsaftigkeit, die fogar

leicht in das Ungeflachte, Ueberreife hinausreift. Namentlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt sich der Umschlag, und zwar durch den bedeutendsten unter den Mailänder Architekten dieser Periode *Francesco Maria Ricchini*, welcher 1605 bis 1638 Dombaumeister war. Im Kirchenbau fand derselbe auch zunächst Gelegenheit zu künstlerischen Thaten. Zu diesen gehört S. Guiseppe (1607—1630), ein griechisches Kreuz mit bis auf den etwas bedeutenderen Chorbau ganz kurzen Flügeln, stark abgechrägten Ecken zwischen denselben. Die Façade ist wie die von St. Maria alla porta (begonnen 1652, vollendet durch *Carlo Castelli*, 1849 im Innern umgebaut) eine der barocksten der Stadt und nähert sich unmittelbar den römischen Façaden eines Carlo Maderna und seiner Schule. Sie sind beide zweigefchoßig, mit großen Säulenmotiven und Giebeln an dem Portal, verkröpften, bei ersteren fogar in einander geschachtelten Hauptgiebeln, reich an gekünstelten Linien, wie beispielsweise Verdachungen, die aus drei Seiten des Achtecks gebildet scheinen, abgebrochenen und aufgerollten Giebeln. Dabei ist das Detail schwer und wuchtig, der Entwurf von entschieden malerischem Werth. An Reichthum des Details übertreffen die Façaden noch die römischen. Unverkennbar ist in diesem letzten Umstände die Nachwirkung von Aleffi's Schule zu erkennen; haben doch diese Mailänder Kirchen in ganz Italien die meiste Aehnlichkeit mit denjenigen Gotteshäusern, welche in Belgien entstanden, seit Rubens direkt auf den Meister von St. Maria presso S. Celso in dessen genuessischen Bauten hingewiesen hatte. Die Façade von S. Sisto zu Piacenza, ein abscheulich rohes Werk von 1622, scheint Ricchini ganz, die von S. Giovanni alle case rotte (vollendet von seinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini*) nur zum Theil zu gehören. Der Grundriß letzterer Kirche ist eine Elipse mit rechtwinkligem Chorraum.

Wichtiger sind Ricchini's Palastbauten. Der Palazzo Durini (1603) bekundet schon ein ungewöhnliches Kompositionstalent. Zwar sind die Ortsteine an den Ecken von gekünstelter Diamantbildung, das wieder in drei Seiten des Achtecks geschlossene, schwerruhticirte Portal mit feinen beiden Seitenthoren, fein von wuchtigen Konsolen getragener Balkon, das mächtige Hauptgesims und die meisten andern Details keineswegs von edler Bildung, aber der Façade als Ganzem ist der Eindruck fürstlicher Pracht, stolzer Geschlossenheit in hohem Grade eigen. Der Hof erscheint nicht minder vornehm, doch bescheidener, und ist mit Arkaden auf gekuppelten, toskanischen Säulen umgeben; über diesen erhebt sich nur ein Geschoß und ein kräftiges Hauptgesims. Die barocken Neigungen des Meisters treten hier namentlich an den Thürverdachungen im Hofumgange hervor. Ein noch ausschweifenderes, aber trotzdem

nüchterneres Portal als das des eben erwähnten Baues befindet sich nahe demselben, Via Durini 10. Der Palazzo Annoni (1631) wird ihm gleichfalls zugeschrieben, ebenso der Palazzo Acerbi, jetzt Albergo Reichmann, ein minder gewaltiger, doch immerhin kräftiger Bau.

Der Umbau des Ospedale Maggiore war durch *Fabio Mangone* begonnen worden, wurde jedoch durch Ricchini fortgesetzt. Von diesem stammt das Portal gegen Via Ospedale, ein schwerfälliges Prunkstück von unruhiger Wirkung, aber auch die Hofarchitektur, welche mehr Anerkennung finden würde, forderte sie nicht zu Vergleichen mit den älteren Bautheilen, mit dem zierlichen Meisterwerk *Filarete's* auf. Von diesem entlehnte er die Anordnung des Erdgeschosses, Bogenstellungen direkt über hier jonischen Säulen, die Medaillons in den Zwickeln, den reich skulptirten Fries. Jedoch wiederholte er daselbe Motiv im Obergeschoß und fügte diesem, wie dem ganzen Bau ein Kranzgesims zu. Das Detail ist wirkungsvoll, aber für die bescheidenen Höhenverhältnisse zu kräftig gehalten.

Ein ganz barockes Dekorationsstück ist das Portal des Seminario Arcevescovile, eines 1570 von *Giuseppe Meda* errichteten Baues. Zwei mächtige Hermen stützen die Konsolen, welche das verkröpfte Gebälk tragen. Unter diesem öffnet sich das stark rusticirte Thor mit dem wiederholt geschilderten, aus drei Geraden gebildeten oberen Abschluß. Zur Seite zwei Nischen. Schwer prunkvoll ist auch Ricchini's Façade zum Palazzo Elvetico.

Das ganze Können des Meisters konzentrirte sich jedoch im Entwurf des Palazzo di Brera, früher Jesuitencolleg, welches jedoch erst 1651 nach seinem Plane von *Quadrio, Rossone* und seinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini* ausgeführt wurde. Die Verhältnisse des Baues sind mächtig. Die Durchbildung der Façade bei bunter Vielgestaltigkeit im Detail von großem Ernst. Wieder sind die Ecken des Baues, wie des Mittelrisalites durch Quaderungen ausgezeichnet, fehlt, abgesehen von einer wuchtigen, toskanischen Säulenstellung vor dem Portal, eine die Wandfläche gliedernde Ordnung. Die Profile, namentlich das Konsolenhauptgesims, sind von großer Kraft, ebenso die Verdachungen der Fenster des Hauptgeschosses, zwischen deren abgebrochenen Gesimsen dekorative Tafeln mit Seitenkonsolen angeordnet sind. Der Hof (Fig. 160) ist eine Prachtleistung, eine der schönsten der ganzen Periode, eine Vereinigung der Gedanken des Palazzo Borghese in Rom und der Universität in Genua: zwei Geschosse von fünf zu sieben offenen Loggien auf gekuppelten, unten toskanischen, oben jonischen Säulen. Außer den Schlußsteinen und der Balustrade des Obergeschosses kein nur schmückendes Glied; ein schlichtes Hauptgesims als Bekrönung; dem Portal gegenüber, jen-

seits der Loggia eine offene Doppeltreppe von den stattlichsten Verhältnissen, klare Anordnung, schöne Durchblicke — das sind die Elemente dieses Meisterwerkes, das „einen der ersten großartigen südlichen Baeindrücke gewährt, welche den von Norden Kommenden erwarten.“ (Burckhardt.)

Eine verwandte Schöpfung, namentlich hinsichtlich des Hofes, ist der Palazzo della Canonica, jetzt Istituto Tecnico (gegen 1630).

Unter den Schülern Ricchini's ist *Carlo Buzzi* hervorzuheben, wel-

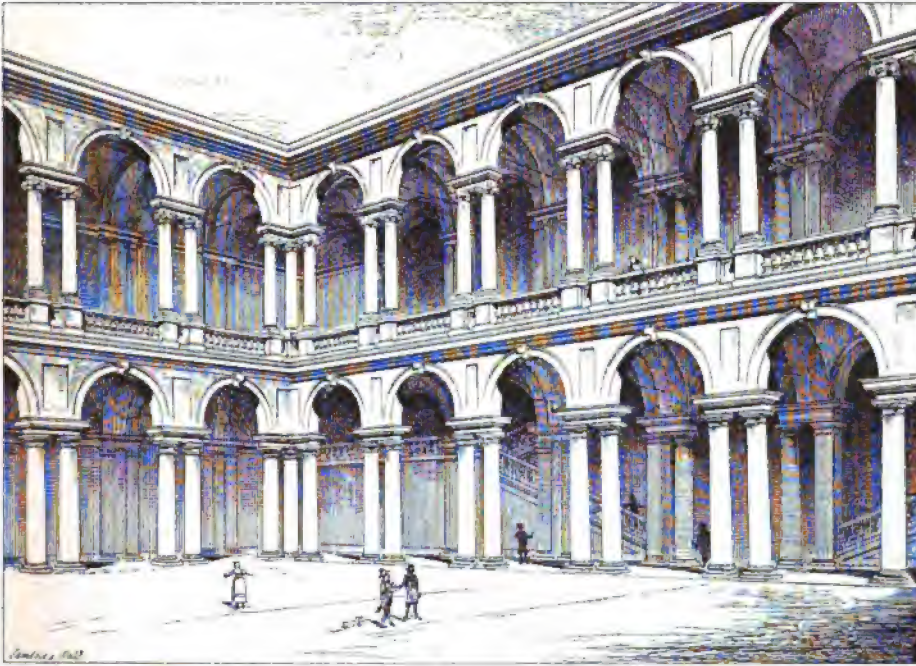


Fig. 160. Palazzo di Brera zu Mailand. Hofansicht.

cher die Kuppelkirche in Ospedale maggiore vollendete, namentlich aber die Façade des Santuario della Beata Virgine zu Saronna (1666)¹⁾ bei Mailand schuf, einen zwar an Höhe die Frührenaissancekirche wesentlich überragenden und auch durch den Umstand, daß dort nur das Mittelschiff höher geführt ist, die Seitenschiffe aber liegen bleiben, wenig bekümmerten und mithin rein dekorativen, aber doch beachtenswerthen Bau. Das Triglyphengesims des Erdgeschosses

¹⁾ Nach Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance, „nach 1583“ von Lelio Buzzi nach einem Plan Tibaldi's, Balustrade und Obelisk von Leone Leoni (1657). Letzterer starb aber schon 1585!

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles etc.

verkröpft sich sechs Mal und zwar an den Seiten über gekuppelten toskanischen Säulen, in der Mitte über in bekleidete männliche Gestalten endenden Hermen. Der Giebel über diesen, sowie der weitaus breitere, die beiden inneren hier jonischen Säulenkuppeln des Obergeschosses bedeckende machen die Verkröpfung nicht mit und geben daher durch ihre weite Ausladung die kräftigsten Schattenwirkungen, ähnlich wie sie fast gleichzeitig Rainaldi an St. Maria in Campitelli zu Rom anordnete. In den Interkolumnien des Erdgeschosses befinden sich drei Thüren, bez. zwei Nischen, in der Achse über dem Hauptthor ein breites Palladiofenster. Ueber Hauptgesims und Giebel läuft auch nach römischen Mustern (St. Sufanna, St. Maria della Vittoria) eine Balustrade hin. Ueber den oberen Säulenkuppeln an den Ecken erheben sich hohe Obelisk. Das Detail ist von feltener Sauberkeit und Eleganz, fast gleichzeitigen französischen Bauten in der Schärfe der Durchbildung verwandt.

Das Thor eines ausgedehnten Palaſtes an Giardini Publici Nr. 379 zu Brescia ist fast getreu eine Kopie desjenigen vom Palazzo Durini. Ebenso dürfte der dortige Palazzo Vescovile mit seiner einfach edlen, doch etwas nüchternen Façade, aber um so wirkungsvolleren Gartenummauerung hierher zu rechnen sein, sowie ein großer neben S. Aleſſandro gelegener Palaſt mit stattlichem Pfeilerhof und einer durch Lifenen gegliederten, ziemlich trockenen Façade.

Weitaus bedeutender ſind die berühmten Anlagen auf den Borromeiſchen Inſeln im Lago Maggiore, welche ſeit 1632 durch Graf Carlo III. Borromeo künſtleriſch umgeſtaltet wurden. Leider iſt es mir nicht vergönnt geweſen, die Wundergärten von Iſola Bella zu beſuchen, in welchen die kräftigen architektoniſchen Formen des Mailänder Barockſtils mit den zierlichen Schmuckgeſtaltungen der älteren Aleſſi'ſchen Schule ſich mit dem unvergleichlichen Pflanzenwuchs zu einem Bilde von Sehnsucht erweckendem Reiz vereinen (Fig. 161).

In Bologna, der Stadt, in welcher zu jener Zeit eine ſo außerordentlich bedeutende Malerſchule wirkte, tritt nicht ein Talent ſo entſchieden hervor, als Ricchini in Mailand. Es zeigt ſich mehr eine allgemeine Steigerung der Leiſtungen nach dem wüchti gen Barocken. Als die bedeutendſte architektoniſche Perſönlichkeit erſcheint *Bartolommeo Provaglia*, der Schöpfer des höchſt ſtattlichen Palazzo Bargellini, jetzt Davia: eine Façade von nur fünf Achſen Front, doch von der robuſten Kraft und Größe der Verhältniſſe, wie an römischen Werken, ausgezeichnet für einen Bologneſer Bau durch den Mangel der ortsüblichen Straßenhalle, ferner durch ein ſchönes Triglyphenhauptgeſims

und namentlich durch ein ruftizirtes Rundbogenthor, dem zur Seite auf hohen Postamenten zwei den Balkon tragende Atlanten stehen. Meines Wissens sind dies die ersten jener plastisch-naturalistischen Tragfiguren, welche die spätere Barockkunst Deutschlands so außerordentlich liebte. Wohl finden wir den Gedanken schon an zahlreichen Werken der Renaissance verwendet, nirgends jedoch vor diesem Bau jene riesigen, durch die ihnen aufgebürdete Last scheinbar bedrängten menschlichen Gestalten, die nicht mühelos ihr Werk verrichten, wie etwa die Figuren des Erechtheion's, sondern in jeder Muskel die augenblickliche Kraftanstrengung bekunden.

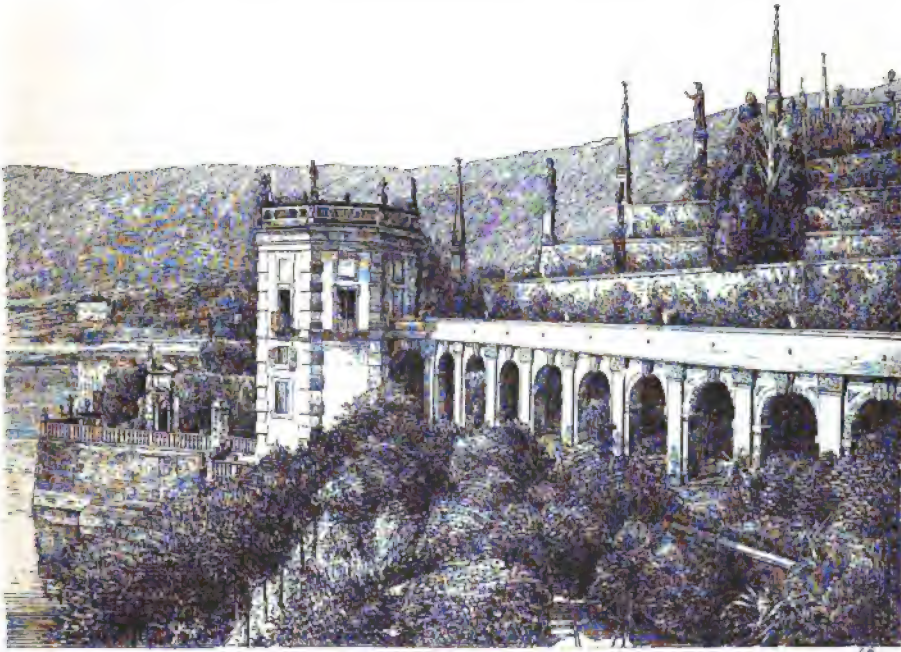


Fig. 161. Gartenanlage von Isola Bella im Lago Maggiore.

Die Hofanlage (Fig. 162) giebt ein nunmehr in Bologna typisch werdendes Bild: in der Achse des Thores eine Durchfahrt; an einer Seite öffnet sich die lange Mauerflucht derselben mittelst einer Säulenstellung gegen den rechtwinkligen Hof, welchen nach der Rückseite abermals ein Flügel abschließt. Die in diesem hier befindliche Prachttreppe entstand erst 1730.

Von demselben Künstler stammt das Stadthor Porta Galliera (1661), ein wirkungsvoller Bau mit einer toskanischen Ordnung, deren Säulen an ihrem unteren Drittel nach Art des Pittihofes ruftizirt wurden.

Unter den gleichzeitigen Meistern werden noch genannt: *Giovanni Battista Natali*, der die dreischiffige Kirche S. Bartolommeo (1655)

schuf. Die Vierung des lateinischen Kreuzes entspricht noch ganz der Schule Magenta's. Die alles plastischen Details ermangelnde, durchweg ausgemalte Kuppel schwebt frei und edel über den durch korinthische Pilafter gegliederten Pfeilern, wenn gleich die in den Zwickeln angebrachten großen Bildflächen die tragenden Glieder fast verdecken, so daß die Archivolten zu leichten Goldleisten herabfinken. Das Langhaus ist noch durch Säulen gegliedert, die Seitenschiffe mit Kuppeln bedeckt, die in reichster Abwechslung ausgemalt, in schönster Lichtwirkung eine Welt von Kindergestalten, Architekturen und Blumen darbieten. Auch das Tonnengewölbe des Langhauses ist durchweg gemalt und zwar durch *Angelo Michele Colonna* und *Giacomo Alboresi* (1667), Meister, die hier wegen der außerordentlichen architektonischen Leistung in ihren Bildern genannt werden müssen. Denn man schaut in lichte,

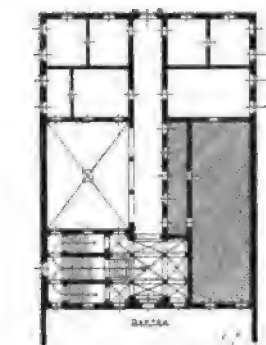


Fig. 162. Palazzo Davia zu Bologna. Grundriss.

ideal gestaltete Räume, große Hallen und offene Säulenstellungen, deren Architektur die Decke in einzelne Bildflächen theilt, somit bei derber Kraft der Formen doch aller Schwere enthebt. Nicht minder erfreulich sind diese Bilder in ihrer dekorativen Farbenstimmung. Bei höchst geschickter Verwendung des Goldes herrscht ein wohlthuender Silberton vor, aus dem die einzelnen Farben kräftig leuchtend heraustreten, so daß bei der trefflichen Lichtvertheilung eine höchst wohlthuende, selbst feierliche Stimmung den Bau durchzieht. Die Façade verschwindet hinter älteren Straßenhallen, nur an einzelnen Thüren, an dem seitlich vom Querschiff sich aufbauenden Thurm und an der unschön gegliederten Kuppel erscheinen die Formen des 17. Jahrhunderts.

Weiter ist zu nennen *Francesco Martini*, der Erbauer der Kirchen S. Giuseppe ed Ignazio (1636) und St. Trinità (1662, von *G. A. Torri* 1720 vollendet, von *Giuseppe Tubertini* und *Antonio Serri* 1831 vergrößert); letzteres ein Bau, dessen trockene Innendekoration und noch trübfeligere Façade, ein jonisches templum in antis, der letzten Umgestaltung angehören, während die S. Bartolommeo verwandte Anlage der Vierung und das breite, von je drei Kapellen begleitete Langhaus in den Grundformen noch aus der ersten Bauperiode stammen.

Der Franziskaner *Giovanni Battista Bergonzoni* schuf die alte Kirche St. Maria della Vita (1688) zu dem jetzt noch erhaltenen Bau um. (Die Kuppel von *Giuseppe Tubertini* aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.) Es ist dies einer jener Centralbauten, wie wir sie in Mailand kennen

lernten. Der Innenraum ist als längliches Achteck gebildet, in dessen Ecken korinthische Halbsäulen und anstoßende Halbpilaster angeordnet wurden. In den Achsen befinden sich der Portalbau und drei größere Kapellen, in den Ecken vier kleinere, darüber nach dem Mittelraum durch reich verzierte Fenster sich öffnende Emporen. Eine ovale, ihrer Entstehungszeit entsprechend einfach detaillirte Kuppel mit hohem Tambour und schöner lichtbringender Laterne deckt den weiten stattlichen Raum, der in feiner schlichten und hellen Färbung, infolge der geschickten Scheinverlängerung durch eine an die Chorwand gemalte Architektur trotz manchen barocken Details einen durchaus wohlthuenden Eindruck macht. Uns Deutschen ist der Bau besonders als das unverkennbare Vorbild von St. Karl Borromeo in Wien werthvoll.

Minder bedeutende Meister sind noch *Girolamo Salaroli*, der Erbauer des Hauptaltars in S. Bartolomeo (1693); der Servitenpater *Tommaso Martelli*, Schöpfer der kleinen, nicht uninteressanten Kirche S. Giorgio; *Antonio Levanti*, der außer der Kirche St. Madonna della Grada das höchst sehenswerthe Anatomische Theater im Archiginnasio errichtete, dessen Wände durch flache toskanische Pilaster und durch Statuennischen gegliedert wurden, dabei noch eine große Feinheit im Detail zeigen. Das Prunkstück aber bildet das Katheder in Folge der beiden prächtig modellirten, den Baldachin tragenden Muskelfiguren, welche ihm zur Seite stehen.

Eine denkwürdigere Persönlichkeit aus der bologneser Schule jener Zeit ist *Agostino Barella* (*Barelli*, † 1679), welcher zuerst in München am Bau der Residenz thätig auftritt, die er nach dem Vorbilde des Schlosses in Turin, als der Heimath der Kurfürstin Adelheid Henriette aufgeführt hatte. Durch König Ludwig's I. Umbauten verschwand dieser Architekturtheil. Neben und vor ihm war ein zweiter welscher Architekt *Antonio Pistorini* (1660) an der Residenz thätig. Ungleich bedeutender ist die Planung und der Beginn der Theatiner Hofkirche zum heil. Kajetan, welche in Folge eines Gelöbnisses des kur-

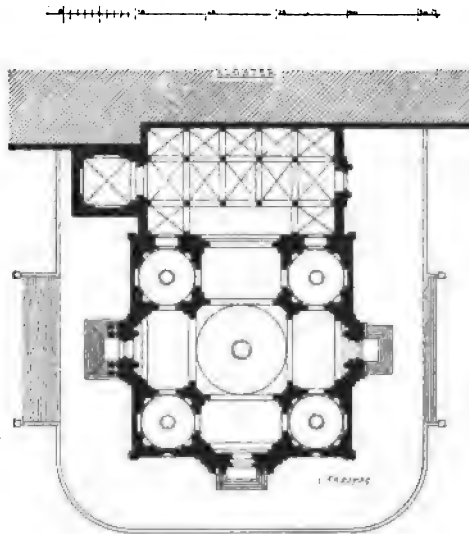


Fig. 163. Santuario della Madonna di Monte Berico bei Vicenza. Grundriss.

fürftlichen Paares 1662 begründet,¹⁾ aber erst 100 Jahre später vollendet wurde. Denn die Thürme errichtete später *Enrico Zuccali*, das anstoßende Kloster 1696 *Giovanni Antonio Visardi*, die Façade vollendete 1767 *François de Cuvilliers*. Die Kirche nähert sich im Grundriß dem Schema des Gefü; da soll doch auch ein Jesuitenpater *Spinelli* Antheil an der Planung haben. Das halbkreisförmig geschlossene Chor ist jedoch länger gestreckt, die Querschiffe sind stärker ausgebildet. Das Langhaus begleiten je drei quadratische Kapellen und je eine oblonge, am Anfang und Ende dieser Reihe. Dadurch ergibt sich ein rhythmischer Wechsel der das Gebälk tragenden Halbsäulen. Bemerkenswerth ist die Durchbildung der Vierung, deren rechteckige Pfeiler je von zwei Halbsäulenpaaren belebt werden, eine kräftig derbe Formsprache, die mit der Art Ricchini's vielfach übereinstimmt. Für die Details der inneren Ausgestaltung der Kirche ist Barella nicht verantwortlich zu machen, denn wir finden ihn schon 1668 in Vicenza thätig, wo er das Santuario della Madonna di Monte Berico errichtete (Fig. 163).

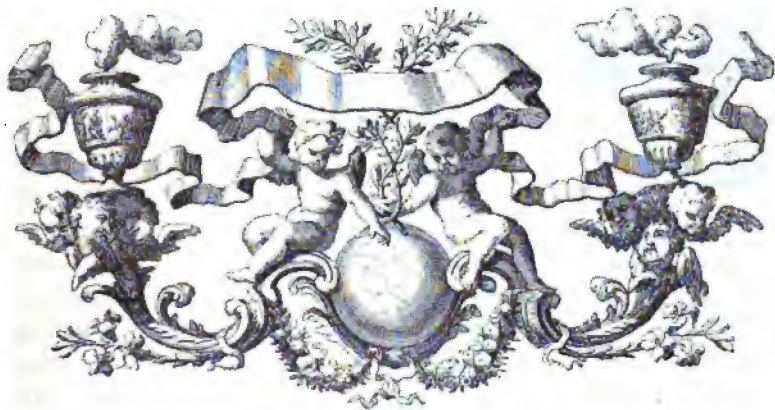
Unter den drei großen Santuarien, die auf Bergeshöhen angelegt, durch mächtige Straßen und Portikenanlagen mit dem Thale verbunden sind, nämlich demjenigen zu Vicenza, Turin und Bologna,²⁾ ist dieses das älteste: eine Centralanlage im griechischen Kreuz, an den Ecken der Vierung mit je zwei unkannelirten korinthischen Säulen und dazwischen großen Statuen auf Konsolen, mit achteckigen Kapellen in den Ecken, einfach großer Architektur bis zu dem Gurtgesims, darüber einem reich stukkirten Gewölbe, klar gezeichneten aber derben Kartuschen in den Zwickeln, schöner Beleuchtung aus Kuppel und Oberlichtern. Nach einer Seite öffnet sich dieser Bau ganz unvermittelt in die Flanke einer kleinen gothischen Kirche, des älteren Heiligthums. Mit der Einfachheit des Inneren, auf die das frühere Vorhandensein einer älteren, 1578 von *Palladio* errichteten Anlage, vielleicht nicht ohne Einfluß war, stehen die Façaden in merkwürdigem Gegensatz. Der von korinthischen Pilastern und Halbsäulen, an der Hauptfront Vollsäulen, gegliederte untere Theil derselben zeichnet sich durch feine Fensterlosigkeit aus. Nur für die Nebenkapellen finden sich ganz barocke, im Dreipaß gebildete Lichtöffnungen, oberhalb der die Wandfläche belebenden Nischen. Das Obergeschoß dagegen, welches den Kreuzflügeln entsprechend angeordnet wurde, hat mächtige achteckige Fenster; darüber ruht die Kuppel, welche unförmig in ihrer Höhe gesteigert werden mußte, um die an sich hoch gelegene und daher noch mehr für den Beschauer.

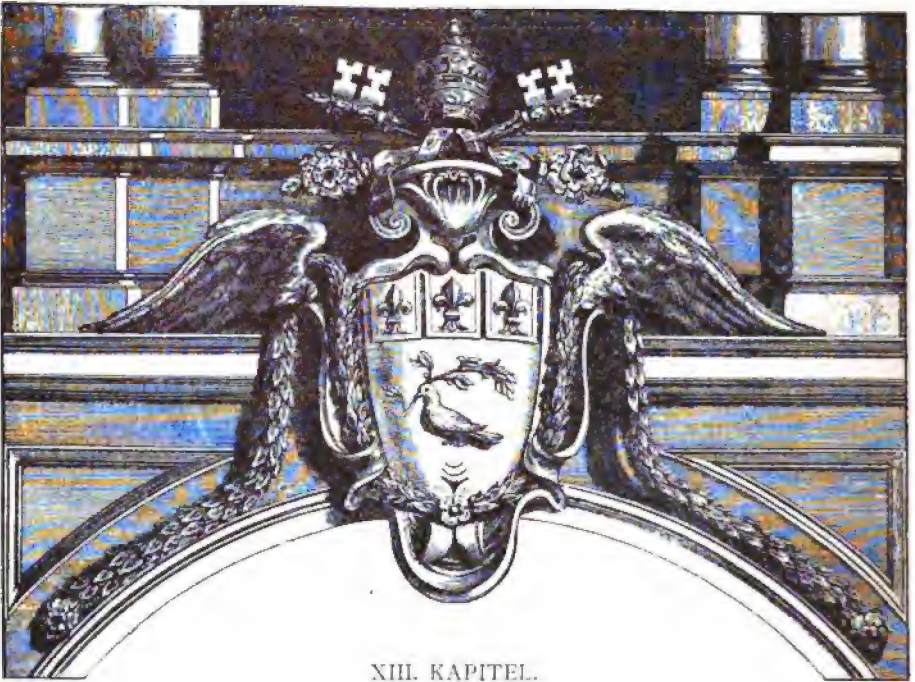
¹⁾ Vergl. F. Reber, Bautechnischer Führer durch München 1876.

²⁾ Dasjenige zu Varese kenne ich leider nicht.

durch seine Façade den Tambour verdeckende Centralanlage wirksam zu beherrschen. Um die Kirche legt sich eine durch breite Treppenanlage zugängliche Terrasse. Der an sich künstlerisch wenig, nur durch seine Länge von 650 Meter beachtenswerthe Laubengang, welcher von der Stadt zum Heiligthume führt, wurde erst wesentlich später (1746) durch den Architekten *Antonio Muttoni* errichtet. Die Kirche ist bemerkenswerth als eine der wenigen völlig klaren und was das seltenere ist, auch in der Außenansicht als solche durchgebildeten Centralanlagen der späteren Kunstperiode Oberitaliens. Die Aufschlüsse darüber, wie es kam, daß gerade hier ein solches Werk geschaffen wurde, sind nicht weit zu suchen. Wenige Minuten entfernt vom Santuario steht die Villa Rotonda, deren berühmter Grundriß fast unmittelbar auf das Gotteshaus übertragen wurde."

Späterhin ging Barella nach Bologna zurück, wo er 1677 die Porta delle Lame und den Portikus an St. Maria del Baraccano schuf. In Vîcenza wird noch ein *Carlo Barella*, welcher auch (1680) die Chiefa dell' Araceli erbaute, als Vollender der Kirche S. Stefano genannt.





XIII. KAPITEL.

DIE ROEMISCHEN ZEITGENOSSEN BERNINI'S.



on diesen Abschweifungen müssen wir nach Rom zurückkehren, um die Kunst der durch das Dreigestirn Bernini, Borromini und Cortona angeregten jüngeren Architektenschule der Betrachtung zu unterziehen.

Unter den hier Wirkenden tritt Girolamo Rainaldi's Sohn *Carlo Rainaldi* (geb. 1611, † 1691), als tüchtiger Meister hervor, dem wohl das Hauptverdienst am Bau der Prachtkirche von St. Agnese an Piazza Navona in Rom zufällt. Die Umgestaltung dieses Platzes hatte ja sein Vater schon durch den Bau des Palazzo Pamfili begonnen. Der Sohn hatte durch eine großartige Festdekoration (1650) bewiesen, daß derselbe einer der glanzvollsten Roms zu werden bestimmt sei. Aber erst durch die bewegten Linien von St. Agnese erhielt er jene berückende Heiterkeit, die ihn jetzt vor anderen auszeichnet. Den Kern des Grundrisses dieser Kirche (Fig. 164) bildet ein Quadrat, dessen abgeschrägte Ecken durch Nischen ausgefüllt sind. Hieran lehnen sich kurze Querflügel im griechischen Kreuz. An den Seiten sind dieselben je durch eine Apsis verlängert. In dieser schönen Raumeintheilung auf beschränkter Grundfläche, einer Fortbildung von St. Maria di Loreto und

zugleich von S. Carlo, fand Rainaldi Gelegenheit sein Talent zu entfalten. Die Grundmotive sind bedeutend und groß: zum Theil von antiken Bauten entlehnte Ecksäulen an den Querschiffen, darüber auf hoher Attika Bogen von unerhört reichem Profil, deren zahlreiche Gliederungen den Eindruck einer größeren Tiefe der Querarme erwecken sollen und mit dem der ganzen Kirche eigenen, kräftigen Detail wirkungsvoll sich von den breiten, gemalten Zwickelfeldern abheben; neben den niederen Ecknischen sind Pilafter aufgerichtet; das Licht kommt von den Schildern unter den reichen Tonnengewölben der Flügel des griechischen Kreuzes und hauptsächlich von der großen und wohlausgebildeten Kuppel. Es erfüllt den Raum mit ruhiger, leicht dämmernder Stimmung

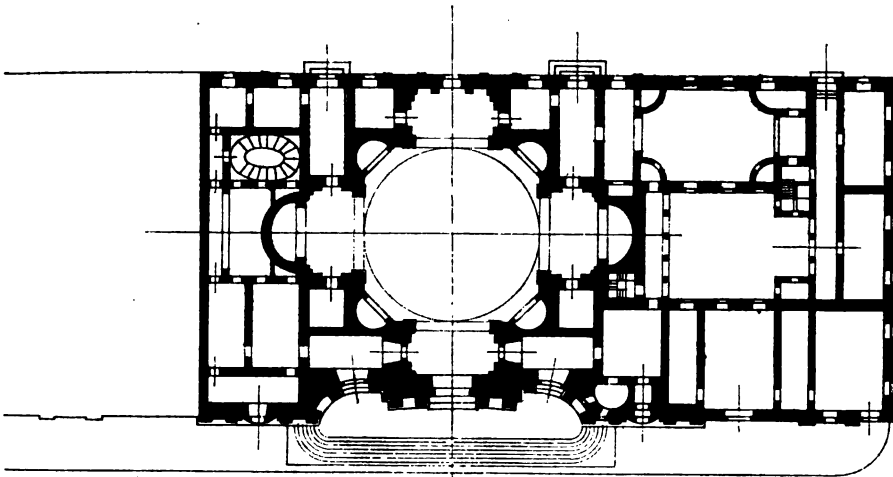


Fig. 164. St. Agnese zu Rom. Grundriss.

und bringt das überaus kostbare Material zu harmonischem Gesamttton. Das Aeußere (Fig. 165) hat selbst bei der strengsten Kritik Anerkennung gefunden. Das Portal ist umrahmt von gekuppelten korinthischen Säulen, das Gebälk derselben zieht sich über die ganze Fassade hin, über dem Mittel ruht ein schlichter Giebel. In einiger Entfernung stehen zur Seite desselben die Thürme; zwischen diese Haupttheile ist je ein konkav geschwungener Flügelbau eingeschoben. Ueber der Ordnung steht eine hohe Attika und über dieser in der Mitte die sehr schön gezeichnete und bei der geringen Tiefe der Kreuzarme des Grundrisses völlig die Fassade beherrschende Kuppel; an den Seiten erheben sich die geradezu genial entworfenen Thürme je in zwei weiteren Geschossen und mit stumpfem Steinhelm. Die Feinheit, mit welcher aus dem unteren Quadrat sich immer klarer der Kreis als Grundrißform des obersten Stockwerkes derselben

entwickelt, die Sicherheit mit der die Stockwerke in ihren Massen gegen einander abgewogen, und aus wuchtiger Kraft zu leichter Zierlichkeit entwickelt sind, das sind künstlerische Vorzüge dieser Thurmbauten, die nur einem Meister allerersten Ranges zu schaffen gegeben ist. St. Agnese hat wohl die schönsten Thürme, welche Italien seit Beginn der Renaissance erzeugt hat. Ohne die Vorarbeit Bernini's an der Fassade von St. Peter wäre dieselbe unmöglich gewesen. Ist doch die ganze Front eine unter bequemerem Bedingungen durchgeführte Lösung der dort gestellten Aufgabe: einen wirkungsvollen Fasadensystem mit der Herrschaft der Kuppel in Einklang zu bringen. Die Thürme wurden von *Giovanni Maria Baratta*, wohl nach den ursprünglichen Plänen, vollendet. Denn es ist undenkbar, daß dieselben zweierlei Händen entstammen; die Art, wie die Grundform der Obergeschosse durch eine kleine Rundung im Mitteltheile des unteren angedeutet wurde, ist ein sicheres Zeichen, daß ein Wille den ganzen Aufbau beherrscht. Durch den vieltheiligen Fasadensystem der anstoßenden Klosterbaulichkeiten erscheint die Kirchenfront erst recht groß und mächtig. Leider fehlt ihr der ursprünglich vorgesehene Schmuck an Bildwerken.

Daß Carlo Rainaldi ein hervorragend begabter Meister war, bewies er auf das Ueberzeugendste an der Kirche St. Maria in Campitelli (1665), welche für Papst Alexander VII. errichtet wurde (1655—1667) (Fig. 166). Wie an St. Agnese ließ er sich nicht durch die überwuchernde Vielgestaltigkeit bei den tonangebenden Künstlern verwirren und entwickelte nochmals sein Fasadensystem auf Grund der altrömischen Ueberlieferung, doch nicht ohne sich als Kind der neueren wuchtigeren Schaffensweise zu bekunden, indem er, der malerischen Tendenz der Zeit huldigend, durch mächtige Schattenwirkungen die einst so bescheiden gezeichneten Details zur höchsten Wirkung steigerte. Da die Piazza di Campitelli für römische Verhältnisse breit ist, brauchte der Meister in Ausladungen sich nicht zu beschränken. So erhöht sich in beiden Geschossen der durch verschiedenartig verkröpfte Ordnungen vermittelte Unterschied zwischen den Fluchtlinien der Rücklagen und der Vorderkante der zu Seiten des Achsmotives stehenden Säulen auf ca. $2\frac{1}{2}$ Durchmesser derselben. Da nun aber in beiden Stockwerken zwar das Gebälk über dem Portal, bez. dem Achsfenster verkröpft, die Giebel aber ungebrochen durchgeführt sind, so ergibt sich für diese eine wuchtige, freie Ausladung der Hängeplatten, unter deren bedeutender Schattenwirkung man sogar die häßliche nackte Fläche oberhalb des Portales übersieht. Entsprechend kräftige Bildung zeigen die Verdachungen über Fenster und Thüre selbst, die weit vorgezogenen Ecksäulen des Obergeschosses, auf deren Gebälkstück der mehrfach verkröpfte Hauptgiebel ruht, während die beiden an die

Façade anstoßenden Kollegienhäuser in absichtlich schlichter, und somit einen energischen Gegensatz bildender Weise aufgeführt sind. Noch bedeutender ist das Innere. Die bei Cortona auftretende Vorliebe für Verwendung von Säulen an Stelle der Pilaster als Hauptträger der Konstruktion, ein Motiv, daß weiterhin auf die Antike und auf Michelangelo's St. Maria degli Angeli als Mittelglied zu derselben zurückzuführen



Fig. 165. St. Agnese zu Rom. Façade.

ist, übte auf die Grundrißgestaltung unverkennbaren Einfluß aus. Diese bietet aber dabei vielfach Neues. An Stelle des Langhauses tritt ein griechisches Kreuz mit breiterem Achsenschiß, jedoch ohne die sonst üblichen Abschrägungen der Pfeiler in den Ecken des Mittelraumes, der hier von einem Kreuzgewölbe überdeckt ist. Die Bögen der Seitenschiffe ruhen auf vor die Eckpilaster gestellten, wuchtigen, zu drei Viertheilen kannelirten korinthischen Säulen. Das mittlere Tonnengewölbe ist schlicht

behandelt, hell erleuchtet und erwartet noch die Bemalung, während die seitlichen Wölbungen, nebst den Kapellen, später in kräftigen Farben ausgeschmückt, in geheimnißvoll wirkendem Dämmerlicht sich befinden. Der Entwurf steigert sich nach dem an das griechische Kreuz sich anschließenden quadratischen Kuppelraum zu, in welchen aus niederem Tambour durch ovale Fenster und mehr durch seitliches Oberlicht, der Tag mächtig einfluthet. Zwischen den beiden Hauptgliedern der Kirche, wie zwischen Kuppelraum und halbrunder Apsis liegen breite, wieder von gekuppelten Säulen getragene Gurte. So ergibt sich für den Eintretenden ein Bild, dessen Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt scheint. Der Reichthum an Säulen ist scheinbar größer als ihre Zahl, da sie kulissenartig nacheinander auftreten, die schlanke Aufrißentwicklung die nach hinten sich verringernde Höhe und Breite, die eigenartige Behandlung des Lichtes zeigen die Absicht, dem Bau den Eindruck einer Langkirche zu geben und das Interesse auf den tempelartigen, an der Rückwand schwebenden Madonnenaltar zu lenken.

Nicht minder bedeutend ist Rainaldi's Façade zu S. Andrea della Valle (um 1670), welche jetzt zwar freigelegt, früher jedoch in enger Straße aufgebaut, der Ausladungen sich mehr entzogen mußte. Daher sind die Säulen meines Wissens hier zuerst an einem Monumentalwerk, in lothrechte Kehlen eingesetzt, die Verkröpfungen mehr in einer Flucht gehalten. Aber wieder entwickelt sich ein großer Reichthum an Säulen, an Vorkragungen, die sich namentlich am Hauptgiebel geltend machen, dazu eine der Enge der Straße angepaßte, starke Vertikaltheilung, die in kandelaberartigen Bekrönungen nach oben ausklingt. Die Seitenbauten des Untergeschosses sind nebenfächlich behandelt, an Stelle des Anlaufs vermittelnde Statuen, Engelsgestalten, angebracht. Der Detailreichthum an Wappen, fliegenden Genien etc. ist zum Nachtheil des Baues ein sehr reicher. Die Façade überragt das Schiff bedeutend. Der störend wirkende Mangel einer Uebereinstimmung der Gesimshöhen von Seiten und Vordergrund dürfte früher weniger auffällig gewesen sein, wie zu jener Zeit auch die Kuppel, welche in der Ansicht der ewigen Stadt eine bedeutungsvolle Rolle spielt, gänzlich den Blicken der Nahestehenden entrückt gewesen sein muß.

St. Maria de' Miracoli und St. Maria di Monte Santo (1662), die Schwesterkirchen der Piazza del Popolo, sind von Rainaldi in Anbetracht ihres Zweckes entworfen. Das große weithin wirkende Motiv der vorderen korinthischen Säulenhallen, die kräftig gezeichnete Kuppel über niederem Tambour, die Einfachheit des Entwurfes müssen mit Maderna's benachbarter Façade der im Grundriß so ähnlichen, aber im engen Corfo gelegenen Kirche S. Giacomo degli Incurabili ver-



Fig. 166. St. Maria in Campitelli zu Rom.

glichen werden, will man die dekorative Absicht dieser Fronten erkennen. Auffallend ist, daß die Seitenfassaden, obgleich der Blick hier auf sie als auf die beiden den Corfo einleitenden Baulichkeiten hingelenkt wird, doch ohne jede künstlerische Ausbildung blieben. Nur zwei Thürme weisen auf die Straße hin, von welchen der weitaus zierlichere, doch auch barockere, der von St. Maria de' Miracoli ein Werk *Borromini's* sein dürfte. Vor die durch reiche schwerprächige Innendekoration, höchst reizvolle Anlage der Beichtstühle innerhalb der Pfeiler und namentlich durch den eigenartigen mit der allergrößten architektonischen und plastischen Pracht ausgestatteten Altar bemerkenswerthe Kirche *Gefù e Maria*, welche *Carlo Milanese* 1642 schuf, soll *Rainaldi* ferner die nüchterne Fassade, mit nur einer Ordnung gekuppelter Komposita-Eckpilaster auf hohen Postamenten gebaut haben. Auch der Ausbau des Chores von St. Maria Maggiore, bei welchem er durch die Architektur der anstoßenden Kapellen gebunden war und der des eigentlichen Mittelpunktes entbehrt, ist sein Werk; ferner der mir unbekannte Dom zu Ronciglione bei Caprarola und die Kirche zu Monteporzio, über die ich auch keinen Bescheid zu geben vermag.

Carlo Rainaldi's Kunst der Raumvertheilung offenbart sich auch im Profanbau, sobald man in das Vorhaus des *Palazzo di Savoya*, später französische Akademie, jetzt *Salviati* am Corfo eintritt, eine der lustigsten und stattlichsten Anlagen dieser Art zu Rom, deren Eindruck selbst durch die Ueberwölbung im Korbbogen und die kalte Schmucklosigkeit nicht zerstört wird. Die Gestalt der mächtigen Fassade zeugt von höherer Schaffenskraft, als sein Vater besessen hatte. Das Erdgeschoß ist derb, die oberen sind leichter rusticirt, ersteres mit vier einen Balken tragenden Säulen vor dem triumphbogenartigen mächtigen Portal versehen, eine für Rom hier zuerst angewandte Idee. Die Obergeschosse werden durch vier breite Lisenen in Gruppen von je drei seitlichen und sieben mittleren Fenstern getheilt. Also auch hier zuerst eine Massengliederung, wie sie die ältere römische Baukunst nicht kannte. Noch herrscht das sehr schöne, mit zierlichen Kindergestalten in Relief zwischen den hohen Konsolen geschmückte Hauptgesims unbedingt über die Gesamtmasse, obgleich das Detail der einzelnen Fenster derb und durch das Vorkragen der Verdachungen auf breiten Konsolen schattenkräftig gebildet ist.

Wie aber auch diesem Künstler Sinn und Herz für das Phantastische, für die Zusammengehörigkeit von Natur und Kunst gegeben war, beweist auf das Klarste der von ihm reizvoll angelegte kleine Garten des *Palazzo Borghese* mit seinen von Doppelhermen umgebenen Brunnennischen, seinen Statuen und architektonischen Hintergründen,



Fig. 167. SS. Vincenzo ed Anastasio zu Rom. Façade.

der einen so köstlichen Abschluß zu dem ernsten Hofe des Palastes bildet. Rainaldi war auch bei den damals so beliebten Festbauten in

der ewigen Stadt vielfach beteiligt. Der Kupferstich erhielt uns die Ansicht von zwei auf dem Kapitol, unmittelbar hinter den Statuen der Kastor und Pollux, durch den Herzog von Parma errichteten Triumphbögen für die Umzüge der Päpste Clemens' X. (1670) und Alexander's VIII. (1689), großartige, etwas schwere und in reichem Umriffe sich aufbauende Werke in echt architektonischer Haltung.

Unter den einheimischen Meistern Roms war *Martino Lunghi* der Jüngere († 1657), der Sohn des Onorio und Enkel des Martino, derjenige, der sich am entschiedensten der modisch-empirischen Richtung hingab. Zwei Kirchen sprechen hierfür in beredtester Weise, ja sie sind wohl die in rücksichtslos dekorativer Behandlung der Architektur am weitestgehenden Leistungen des Barockstiles in Rom. Zunächst S.S. Vincenzo ed Anastasio (1650), an der Fontana di Trevi, erbaut auf das Geheiß des Kardinals Mazarin (Fig. 167). Es lag dem Architekten daran, der Fassade des Baues das denkbar größte Relief, die wirkungsvollsten Schatten zu geben, den Reichtum aufs höchste zu steigern. Dies zu erreichen genügte es nicht, den Gedanken einfach auszusprechen, sondern mußte jener Kunstgriff der Rhetorik auf die Architektur übertragen werden, der dadurch einen Gedanken dem Hörer besonders scharf vorführt, daß er ihn in wenig wechselnder Form immer wieder auf's neue und in pomphafterem Tone ausspricht. So stellte Lunghi um das Portal je drei korinthische Säulen, deren innerste weit vor dem entsprechenden Pilaster steht, während die folgenden mehr zurückweichen und so eine doppelte Verkröpfung des Gesimses ermöglichen. Die innere unter denselben trägt einen Separatgiebel und die letzte die Anfänge eines solchen. Im Obergeschoß ist die Ineinanderschachtelung der Formen noch stärker, hier sind bei gleicher Anordnung die Kompositafäulen gar über den mittlern im Segment gebildeten Giebel noch deren zwei von dreieckiger Form gehäuft und zwischen diese der Kardinalshut des das Gebälk überschneidenden Wappens derartig geklemmt, daß er baldachinartig weit über die Fassade vorragt. Thüre und Fenster der Achse befeßigen sich ebenfalls durch Säulen, verkröpfte Gewände, Giebel, Figuren und Engelsköpfe das Formengewühl zu vermehren. Die Anläufe enden in freistehende Hermen; die die Kapellen des Grundrisses abschließenden Flügelbauten sind von freistehenden Säulen flankirt, ja die einzige glatte Fläche an denselben sollte, wie die roh stehen gebliebenen Bösen beweisen, durch Relieffüllungen verziert werden. Die Profile schließen sich nicht denjenigen Borromini's an, sondern verharren in der römischen Ueberlieferung, bei starker Ausladung schwache Unterglieder zu wählen. Das Innere, welches wohl bei einer späteren Erneuerung verändert wurde, überrascht nach dem äußeren Bombast durch Nüchternheit.

Ein breites Langhaus mit je drei Seitenkapellen, Kompositapilastern, daran schließend ein quadratischer Raum mit Flachkuppel und eine halbkreisförmige Apsis. Die Kirche scheint nur ein Vorwand für den Bau der prunkenden Façade.



Fig. 168. S. Antonio de' Portoghesi zu Rom.

Kaum minder überladen ist die kleine Kirche S. Antonio de' Portoghesi (um 1652) (Fig. 168). Die Enge der Straße verbot zwar die Anwendung sperriger Säulen, aber sowohl in der Umrißlinie, als namentlich im Detail der Verdachungen und in den Profilen ist das denk-

bar Gekünstelte geleistet, um das Auge des Beschauers anzuziehen und zu beschäftigen. Wieder beugen sich alle Gesimse auf, um eine möglichst reiche Unteransicht zu schaffen und sie als weit ausladend kräftig wirken zu lassen, ohne daß sie zugleich zu schwere Schatten geben. Das Innere, eine Studie nach St. Luca e Martina ist zwar mit größter Marmorpracht ausgestattet, für die schweren Formen der jonischen Pilasterordnung, bei dem tief gefärbten Material aber zu eng und zu klein, um Eindruck zu machen, außerdem modern restaurirt. Kleinere Arbeiten wie die Façade von S. Adriano und St. Maria dell' Orto seien kurz erwähnt, ebenso der Altar von S. Carlo al Corso.

Im Profanbau ist Lunghi's Hauptwerk die Treppe des Palazzo Gaetani, Ruccellai, jetzt Banca nazionale, eine Nachbildung derjenigen im Palazzo Chigi. Die 115 je aus einem Marmorblock gefertigten bequem zu ersteigenden Stufen steigen geradlinig, in durch Breite und Lichtfülle schönen Armen, zu einem von jonischen Pilastern gegliederten Vorhaus und zu einer früher offenen Loggia auf und be-
hagen uns wohl noch durch ihre üppige Raumentfaltung, können uns aber nicht mehr jene Bewunderung abzwängen, die ihnen noch das 18. Jahrhundert bezeugte.

Als der strengste unter den Künstlern Roms in dieser Periode erweist sich *Alessandro Algardi* (geboren zu Bologna 1602, † zu Rom 1654), von Haus aus ein tüchtiger Bildhauer, welchen wir im Villenbau, als an Rafael und Giulio Romano gebildet und als Meister der Villa Belrespiro oder Pamfili auf dem Janiculus,¹⁾ (Fig. 169) (nach 1650) kennen lernen. Der Grundcharakter der Gartenanlage erinnert an den der Villa Negroni. Durch ein barockes Portal gelangt man in einen geometrisch durch Hecken abgetheilten Vorgarten; die jetzigen Eichenhallen bestanden selbstverständlich zur Zeit der Anlage noch nicht. Am Schluß derselben erhebt sich in zwei Geschossen das durch gehäufte Pilaster kräftig lothrecht getheilte Kasino; ein großes einladendes Thor öffnet sich in der Achse, ja überschneidet sogar das Gurtgesims. Das architektonische Detail ist reicher als an den älteren Bauten, dazu im Sinne des Villenstiles vielfach durch Reliefs, Statuen etc., theils antiker Herkunft, theils eigener Arbeit des Baumeister-Bildhauers verziert. Ein Belvedere erhebt sich über dem flachen Dache. Neben den breiten Seitenfronten führen Rampen zu dem zweiten, tiefer gelegenen Blumenparterre herab. Von dieser Seite erscheint das Kasino als dreigeschoffig, ist es noch reicher in der Durchbildung, bei für die Zeit nicht übertrieben gebildetem Detail, doch durch die Menge der Theilungen ziemlich unruhig in der

¹⁾ J. de Rubeis, Villa Pamphilia ejusque palatium, Rom.

Wirkung. Zu beiden Seiten erstrecken sich die mit vielem Fleiß geschmückten Terrassenwände mit ihren Nischen, Verdachungen, ihrem Pflanzenschmuck lang hin. Eine zweite Abstufung führt erst in den wie-

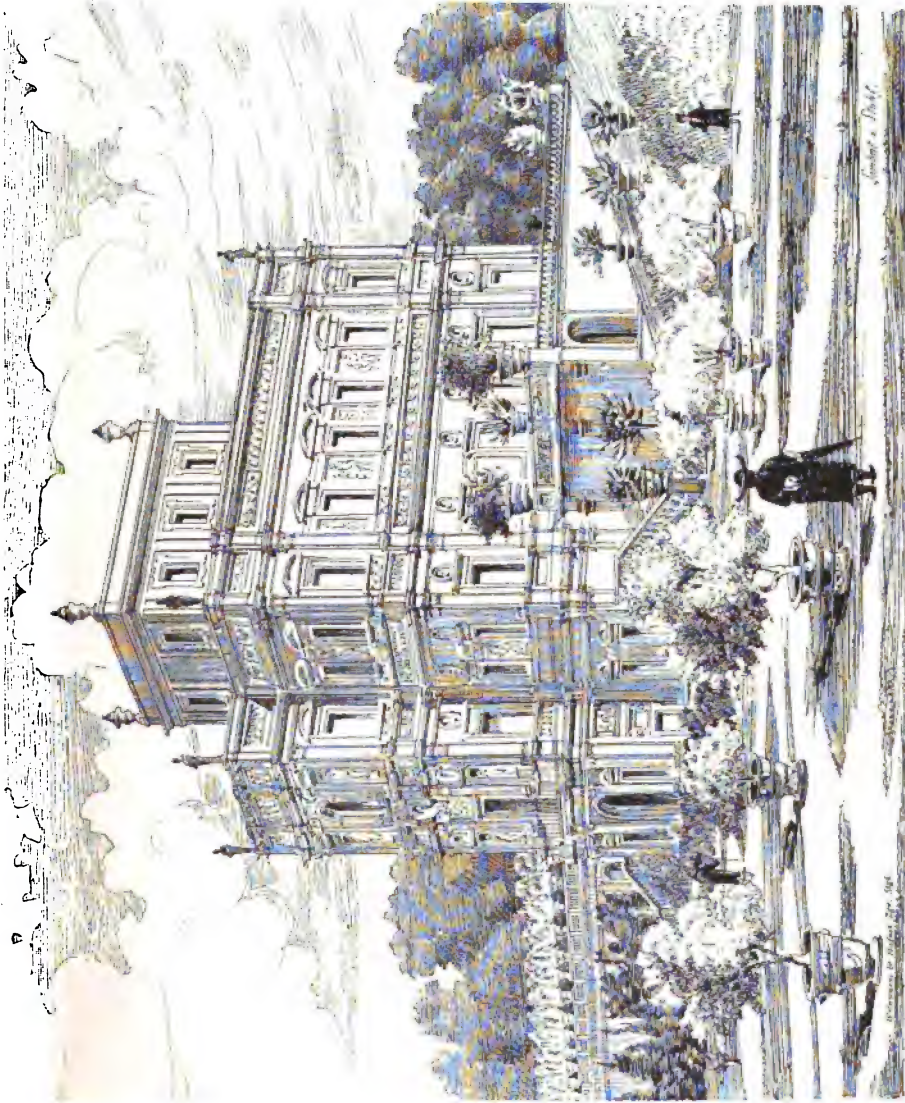


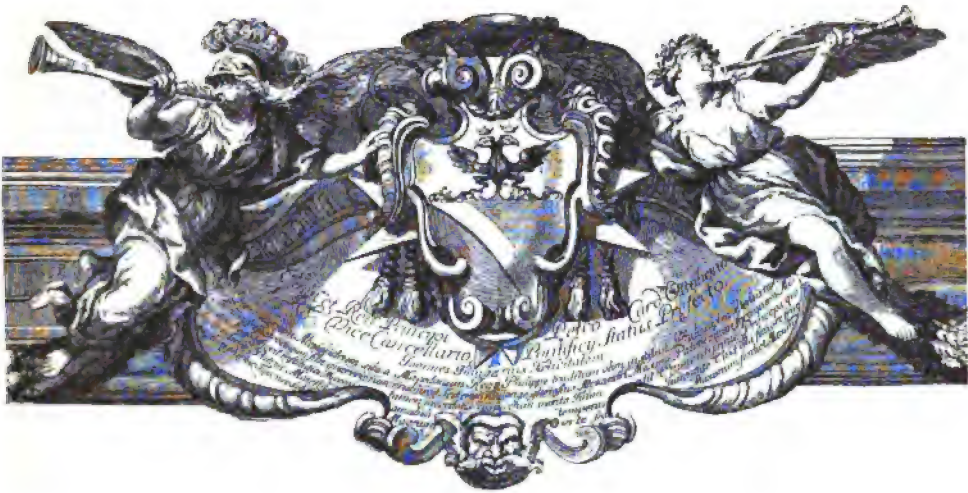
Fig. 169. Villa Pamphili zu Rom.

der ganz geometrisch angelegten Prunkgarten, in dessen Mitte ein seitlich sich entwickelndes Teatro mit durch die Aqua Paola reichlich gespeisten Wasserkünsten errichtet wurde. Vielfach sind theils mehr architektonisch-plastische, theils aus Felsstücken naturalistisch aufgebaute Wasserkünste

zur Belebung der Durchblicke angeordnet. Von der heutigen Ueppigkeit der Pflanzenwelt war nach alten Stichen ursprünglich nichts zu spüren, vielmehr zeigen sich die Gartenbeete streng abgezirkelt und vollkommen dem architektonischen System untergeordnet, welches jedoch mehr durch Massen als durch die Kunst der Anordnung von Durchblicken und Wegüberschneidungen wirkte. So ist der berühmte Pinienhain, der schon damals bestand, von Parallelstraßen durchbrochen, ohne daß es versucht worden wäre, ihm durch Kreuzungen die Eigenart eines Parkes zu geben. Die Vorzüge einer unvergleichlichen Lage, den herrlichen Ausblick in die Campagna sehen wir auch schon in alten Stichen gewürdigt.

In der kirchlichen Kunst that sich Algardi, außer an S. Nicolà Tolentino (vor 1668 durch seinen Schüler *Giovanni Maria Baratta* vollendet, da *Cortona* zu dieser Zeit die Kuppel malte), dessen prächtiger großgedachter Altar Beachtung verdient; besonders durch die Façade von S. Ignazio hervor. Dieselbe fügt dem alten Schema nur ein derberes Relief hinzu und verändert die Massenvertheilung mit unverkennbarem Geschmack. Das Detail ist ein so strenges, daß es in der Hauptsache selbst die oberflächlich klassizistische Kritik eines Milizia entwaffnete, wenn dieser gleich über die vermeintlichen Fehler, welche in dem Wechsel von Säulen, Halbfäulen und Pilastern in einer Ordnung und in den dadurch entstehenden Verkröpfungen bestehen, sich nicht hinwegzusetzen vermochte. Eine höchst geistvolle Anlage ist die des Platzes vor der Kirche, die allerdings wohl jünger ist als die Façade selbst: eine meisterhafte Lösung hinsichtlich der regelmäßigen Einmündung winklicher kleiner Straßen auf einen Platz, der, architektonisch wohl geordnet und doch ganz von dem Reiz der Zufälligkeit beseelt, durch seine stark wagrecht getheilten und daher niedrig erscheinenden vierstöckigen Häuser die Façade erst recht zu beherrschender Wirkung bringt.

Minder hervorragende Meister jener Zeit sind die Florentiner *Luigi Arrigucci*, der die Façade vor S. Cosma e Damiano (1633) am Forum errichtete, jene vor St. Anatafia (1636) restaurirte und mit dem *Camillo Arcucci* in Verbindung stehen mag, welcher den nach Vorbild des Borghese entworfenen, tüchtig entwickelten Palazzo Gottifredi, später Ercolani, jetzt Grazioli, bei Palazzo di Venezia errichtete. Bei diesem wetteifert das reich ausgebildete Portal mit dem Balkon darüber an Reichthum mit jenem des Palazzo Salviati. Schließlich gehört hierher der Römer *Paolo Marucelli* (*Maroscelli*), der nach *Cigoli's* Plan den Palazzo Madama erbaute, und der schon wiederholt genannte Bildhauer *Baratta*.



XIV. KAPITEL.

BERNINI'S AUSGANG.



Während sich in Rom so verschiedenartige und so bedeutende Talente entwickelten und abnutzten, blieb *Bernini's* Ruhm auch als Architekt stets der gleiche, Alles überstrahlende. Hierzu gab nicht nur seine hervorragende Stellung als Baumeister von St. Peter, sondern wirkliches Verdienst die Veranlassung.

Zunächst vollendete er den Palazzo Barberini. Man hat durch stilistische Untersuchungen die Theile, welche Bernini, und jene, welche *Borromini*, sein einstmaliger Mitarbeiter, geschaffen habe, zu trennen versucht. Es wird sich hierbei schwerlich ein Resultat erzielen lassen und daher müssen wir in der Hauptsache dem leitenden Architekten allein die Fortsetzung des Werkes, welches *Maderna* unfertig hinterlassen hatte, zuschreiben. An der Façade wiesen wir zunächst auf das Obergeschoß der Loggia mit seinen eine perspektivische Täuschung beabsichtigenden schrägen Gewänden, und auf die barocken Fenster der Rücklagen neben der Loggia, als außer *Maderna's* Stil stehende, demnach dem Bernini angehörige Bautheile hin. Ferner auf die im Villenstil entworfene Rückfront, welche als Komposition wenig zu bedeuten hat, aber wegen ihrer merkwürdig barocken Details Beachtung verdient. Wenn ein Bauglied, so sind die Fenster dieser Seite *Borromini's* Eigenart

verwandt. Im Innern gehören Bernini wohl beide Treppen an. Zunächst die rechte (Fig. 170) im Oval gebildete, in sechs Windungen aufsteigende, welche fast bis in's Detail eine vergrößerte Wiedergabe von Vignola's kreisrundem Bau im Schloß Caprarola darstellt, sodann die linke ungleich schönere, die in vier Armen ein mittleres Quadrat umgiebt. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem ansteigenden von gekuppelten toskanischen Säulen getragenen Gebälk. Reizvoll und mit Liebe durchgebildet ist auch das Detail der Thüren, namentlich jener auf liegenden Sphinxen sich aufbauenden Verdachungen, deren Linien zwar ganz dekorativ, aber mit großem ornamentalen Geschick um ein mittleres Schild gebogen wurden.

Selbständig im Profanbau zeigt sich Bernini am Palazzo Ludovisi, jetzt di Monte Citorio (1650 begonnen). Nach Rossi's Stichen standen 1665 von demselben nur die Eckpavillons ohne Fenstergewände in dem oberen Geschoße, der Mittelbau bis zum zweiten Stockwerk. Bernini's Schüler, *Mattia de' Rossi*, setzte später den Bau fort, den erst *Carlo Fontana* (1697) vollendete. Die Hauptformen dürften dem ersten Entwurf entsprechen. Um das Erdgeschoß der Eckrisalite als Hauptstützen des Baues zu kennzeichnen, sind hier die Ortsteine, Sohlbänke, ja auch der Fries als Felsblöcke behandelt, aber es sind nicht Boffagen, wie an den großen florentiner Palästen angeordnet, sondern künstlich modellirten Felsen, wie man ihn von den naturalistischen Skulpturen her zu schaffen gewöhnt war. Auf solchem Postament erheben sich durch beide Hauptgeschoße ragende korinthische Eckpilafter, die das Gebälk tragen: die erste Kolossalordnung im Profanbau Roms. Die konvexe Frontlinie des Baues führte zu besonderem Hervorheben der Mittelpartie, die dann von einem riesigen, dem des Collegio Romano verwandten Giebel bekrönt ist.

Die matte Bildung der Fenstergewände und namentlich des unorganisch eingefügten Portales dürfte Fontana zur Last fallen. Was Bernini selbst zu leisten vermochte, zeigt er glänzend an der Façade des von *Maderna* begonnenen Palazzo Odescalchi (Fig. 171), dessen Mitteltrakt geradezu den Kanon für den Palaststil der nächsten Periode schafft. Wieder ist das Erdgeschoß als Sockel behandelt, von schlichten nach Florentiner Mustern gebildeten Fenstern durchbrochen. Neben dem Rundbogenportal stehen zwei Säulen, die den Balkon tragen; über dem Gurt erheben sich die durch zwei Geschoße reichenden kompositen Pilafter, auf welchen das mächtige Konsolen-Hauptgesims und darüber eine Attika mit Statuen ruht. In die Interkolumnien sind zwei Reihen Fenster eingestellt, die unteren mit Säulengewänden, von kräftigerer Bildung, namentlich in der Achse denjenigen des Palazzo Farnese nachgebildet, die oberen mit barock ausbiegenden Umrahmungen und

wirkungsvoll gegliederten geraden Verdachungen. An der ursprünglichen Façade Bernini's erstreckte sich das Mittelfalut nur über sieben Achsen, an welche zu beiden Seiten etwas niedere, an Stelle des Kon-

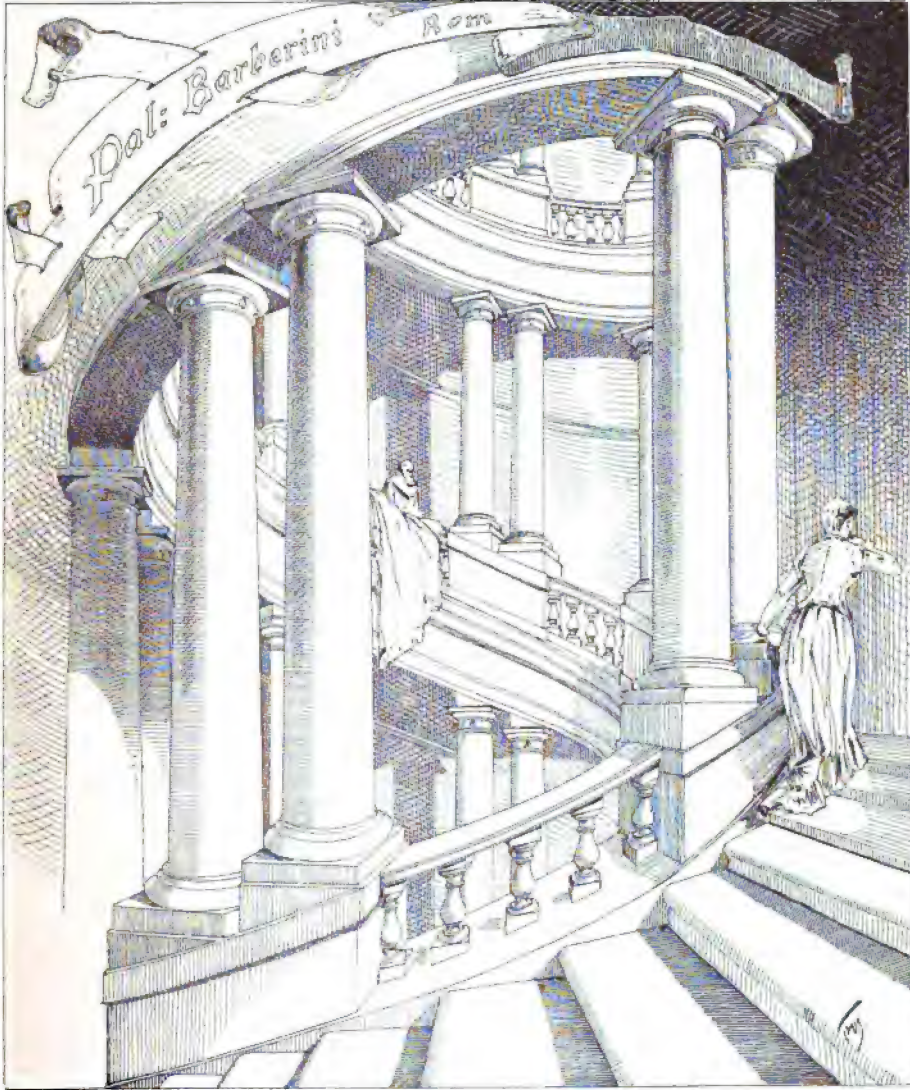


Fig. 170. Palazzo Barberini zu Rom. Treppe.

folengefintes mit einer weit ausladenden Kehle abgeschlossene, für die fehlende Pilaster-Ordnung durchweg rusticirte Rücklagen angefügt waren, während seit dem Umbau durch *Salvi* und *Vanvitelli* die Länge

des Baues, nicht zu seinem Vorthail, von 13 auf 24 Achsen vergrößert wurde. Denn der alte Bau war ein völlig abgerundetes Ganzes, ein Werk von einer durch die römischen Zeitgenossen nirgends erreichten, wahrhaft monumentalen Ruhe bei größtem Reichthum der Gliederung, namentlich aber ein Bau von so überzeugendem künstlerischem Gleichgewicht der Glieder, daß man die Werthschätzung sehr wohl versteht, welche er bei Mit- und Nachwelt fand.

In merkwürdigem Gegensatz zu diesem Bau steht die Front der Propaganda fide, eine der trockensten Lifenenarchitekturen. Der Anbau an den Quirinalspalast, welcher S. Carlo gegenüber sich erhebt, muß ferner als eines der minderwerthigen Werke genannt werden.

Als Bernini die schwere Niederlage erlitt, daß sein Thurm auf der Façade von St. Peter wieder abgetragen wurde, hatte er an Jahren schon den Höhepunkt des menschlichen Lebens überschritten; er näherte sich dem Greifenalter, wie zum zweiten Mal die Aufgabe an ihn herantrat, das unfertige Werk zu vollenden. Die Art, wie er dies that, die erstaunliche Beweglichkeit des Geistes, mit der er, nachdem sein erster Gedanke sich als unausführbar erwiesen hatte, unter völliger Aenderung des Systems nun eine neue Lösung schuf, um die dem Empfinden der Zeit nicht genügende Façade Maderna's in ihrer Wirkung zu beleben und zu steigern, wird für alle Zeiten als eine der großartigsten künstlerischen Thaten gelten müssen.

Technische Gründe, das Senken der Grundmauern, hatten die Vollendung der Thürme verhindert. Die mächtige Front, welche in der Absicht entworfen war, daß ihre Ecken hohe Aufbauten tragen sollten, mußte dieselben für alle Zeiten entbehren. Die nothwendige Höhenentwicklung fehlte der Façade, welche nun ohne Grund über die Ausdehnung des Langhauses hinaus verbreitert schien. Denn die Untergeschosse des Thurmes, welche die Vorderansicht künstlerisch zusammenhalten sollten, störten jetzt, indem sie zu einem Theil derselben geworden waren, die Verhältnisse des Baues und ließen den Gedanken nicht zur Geltung gelangen, daß die mittleren fünf Achsen der Front als Hauptmotiv, der Rest als Rücklage zu betrachten seien. Die Höhentheilung verschwand bei dem Mangel nach dieser Richtung vorherrschender Glieder, die wagrechten Linien behielten mehr als beabsichtigt das Uebergewicht, der schweren, ungenügend gegliederten Masse war der Vorzug einer bewegten Umrißlinie genommen, sie behielt etwas Unfreies, Erdengebornes.

Bernini's Aufgabe war, ohne Aenderung der Façade selbst, dieser den Eindruck des Auftrebenden, der Höhenentwicklung zu geben. Und dies gelang ihm durch seine Kolonnaden (1667) (Fig. 172) in einer Weise, daß der Mangel der Thürme von den meisten nicht nur als

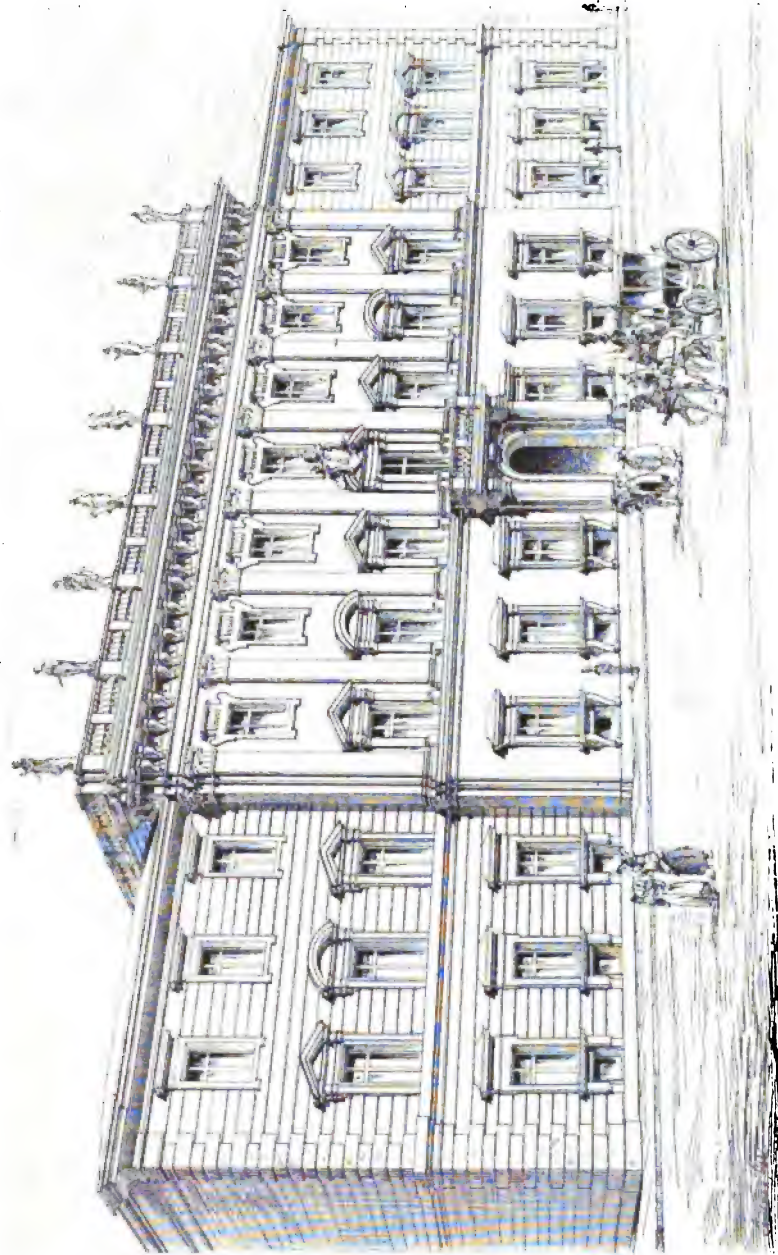


Fig. 171. Palazzo Odescalchi zu Rom. Ursprüngliche Façade

kein Nachtheil empfunden, sondern als ein Glück gepriesen wird. Das Gelingen der zweiten Aufgabe brachte es dahin, daß man die erste Absicht bespöttelte, die Meisterschaft hier erwies sich als die grimmigste Feindin der Meisterschaft dort.

Um die Wirkung der senkrechten Linie in Maderna's Façade künstlerisch zu unterstützen, mußte die Umgebung des Baues unter ein wagrechtes System gebracht werden. Man mußte einen Maßstab an die riesigen Höhenverhältnisse heranrücken, um sie zur rechten Geltung zu bringen. Um die Wirkung der Horizontalen zu mildern, mußte man darauf ausgehen, der Façade den Eindruck überwiegender Breitenentfaltung möglichst zu nehmen. Das Motiv, diese unendlich schwierige Aufgabe zu lösen, erfand Bernini, ohne daß er ein Vorbild befehlen hätte, in einer langgedehnten Arkadenreihe. Den Gedanken mag ihm der Vorhof der alten Peterskirche, der damals noch theilweise erhalten war, gegeben haben. Aber diese Anlage war in ihrer Schlichtheit weit von den feingeistigen künstlerischen Absichten des Barockmeisters entfernt. Ihm allein gebührt das Verdienst, dieselben erdacht und zur Durchführung gebracht zu haben. Bernini legte an die beiden Ecken der Façade zunächst geradlinige Gänge und zwar nicht im rechten Winkel zur Kirchenfront, sondern je in einem spitzen. Dadurch erreichte er, daß dem Beschauer, welcher vor den End-Pavillons derselben steht, das Vorhandensein dieser Schrägstellung entgeht, daß dieser mithin die Breite der Kirche unwillkürlich nach der Breite des Zwischenraumes zwischen den Pavillons mißt. Die Façade erscheint ihm kürzer als sie wirklich ist. Da die schräg gestellten Gänge ihm einen geringen perspektivischen Anblick ihrer Front gewähren, erhalten sie auch scheinbar eine Verkürzung, wodurch die Façade näher dem Beschauer stehend erscheinen, also weniger den Eindruck weitherrschender Größe machen würde. Dem vorzubeugen, wählte Bernini ein überaus geistvolles Mittel. Er gab dem Platz unmittelbar vor St. Peter und selbst den Podesten der Freitreppen ein ziemlich starkes Gefäll, dem Beschauer demnach einen Aufblick auf den zwischen ihm und der Kirche gelegenen Boden. Wie nun eine Straße von unten nach oben gesehen immer viel länger aussieht als umgekehrt, so wurde durch dieses Mittel die nachtheilige Seite der Schrägstellung der Gänge aufgehoben. Dazu kam aber, daß er diese selbst die Steigerung mitmachen ließ, derart, daß alle Gesimse nicht wagrecht, sondern in dem Gefälle entsprechender Steigung angeordnet sind. Dieser Umstand täuscht über das Vorhandensein der Steigung selbst hinweg, da man keine Aeüßerungen derselben an der Architektur bemerkt und rückt die Façade somit im Eindruck des Beschauers weit zurück, läßt sie deshalb ungleich größer erscheinen, als sie ist. Wie unbeirrbar

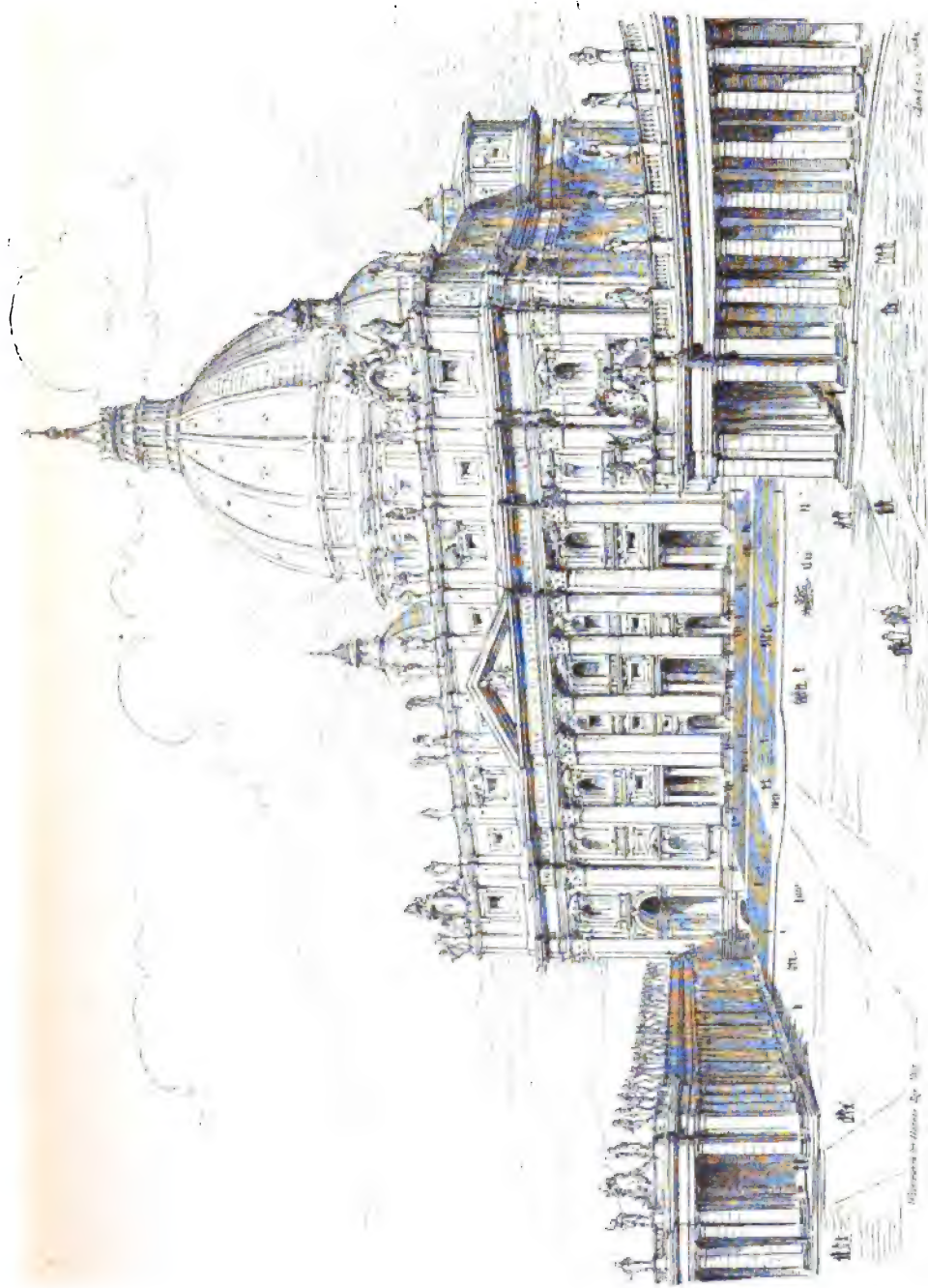


Fig. 172. St. Peter zu Rom mit den Kolonaden Bernini's.

sicher Bernini in feinen perspektivischen Berechnungen war, zeigt dieses Beispiel am schlagendsten. Man möchte nämlich glauben, daß, wenn der Künstler die Steigung des Bodens recht scharf durch treppenartigen Aufbau der Gänge zur Erscheinung gebracht hätte, die Façade gerade hierdurch mächtig und bedeutungsvoll über die Umgebung herausgehoben worden wäre. Aber der Erfolg Bernini's ist ein derartiger, daß man gut thut, der Besserungsvorschläge sich weislich zu enthalten.

Nicht minder geistreich ist der Façadenaufriß jener Gänge, welcher nur aus gekuppelten toskanischen Pilastrern mit einfachem Gebälk und statuenbekrönter Attika besteht. Jede Unterbrechung der wagrechten Linien, ja sogar die stärkere Theilung durch Säulen ist hier durchaus vermieden, bis auf die Eckpavillons. Die einfache Gestalt dieser letzteren, deren Front immerhin eine Höhe von 20 Meter hat, wirkt an sich bedeutend auf den nahen Beschauer. Er mißt mit den Augen ihre Höhe und findet, indem er das Maß auf die Kirchenfaçade überträgt, daß es nicht die Hälfte der Hauptordnung derselben erreicht. Diese wächst infolgedessen scheinbar, dehnt sich mächtig nach oben.

Also ist der beabsichtigte Zweck durch die beiden Gänge glänzend erreicht. Aber Bernini gab sich hiermit noch nicht zufrieden. Er schuf noch, anschließend an dieselben, je einen etwa halbkreisförmigen Arkadenflügel, die mithin zusammen einen ovalen Hof umschließen. Als dessen Mittelpunkt erhebt sich der von *Domenico Fontana* 1586 hier aufgestellte Obelisk. Auch hier liegt die Absicht der perspektivischen Vertiefung des Abstandes zur Kirchenfront vor, da das Auge die leichter meßbare Ausdehnung der Längsachse unwillkürlich auf die Querachse überträgt. An den Arkaden wählte Bernini, an Stelle der gekuppelten Pilastrer, kräftige toskanische Säulen als Träger des Gebälkes und zwar in vier concentrischen Reihen, denen er aber die denkbar einfachste, unauffälligste Form gab. Denn er dachte als Mensch und Künstler groß genug, sein höchstes Ziel darin zu erblicken, die Aufmerksamkeit von dem eigenen Werk auf das durch seine Hand zu schmückende eines Anderen zu lenken, mithin sich der ihm gestellten, undankbaren künstlerischen Pflicht bis zum Aufgeben des eigenen Ich unterzuordnen. Und das ist der Künstler, den eine seinem großen Geiste gegenüber armselige Nachwelt mit Vorliebe der „Frechheit“ zu zeihen sich berechtigt glaubte!

Neben der Lösung, welche Bernini für den Vorhof von St. Peter fand, erscheinen die Entwürfe seiner Konkurrenten unbedeutend. So beabsichtigte *Francesco Rainaldi* einen achteckigen Säulenhof vor dem weit vorgezogenen Podeste der Freitreppe anzulegen. Doch schon der Umstand, daß diese für den von unten der Kirche sich Nahenden die Eingänge verdeckt haben würde, machte seinen Plan unmöglich.

Martino Ferrabosco wollte kurze Arkadenflügel je mit einem dekorativen Thurm abschließen, gewissermaßen den für die Höhe der Attika verweigerten Gedanken auf den Boden setzen und zugleich einen Uebergang zu den Bauten des Vatikans schaffen. Die an sich sehenswerthen Pläne zu diesen Thürmen giebt *Letarouilly* wieder.

Die durch die schrägen Gänge gegebene Situation des Grundstückes zwischen Petersplatz und Vatikan gab Bernini Veranlassung zu einem weiteren Werk höchster künstlerischer Klugheit, der *Scala regia* (Fig. 173). Einen langgestreckten, unregelmäßigen, dunklen Raum wußte er zu einem der glänzendsten Prunkstücke des päpstlichen Palastes umzugestalten.

Wieder find es seine perspektivischen Künfte, die er hier zur Erreichung seiner Absicht spielen läßt, auf einem so ungünstigen Streifen Boden die größtmögliche Wirkung zu erlangen. Die Grundgestalt des Haupttreppenlaufes, dessen Achse mit der des rechten Ganges am Petersplatz übereinstimmt, ist eine leise nach hinten sich verzüngende. Diese Form, die dem Beschauer mehr Front der Seitenwände bietet, verlängert den Raum scheinbar. Durch koulissenartig vor die Wand gestellte Säulen wird der Eindruck der Raumvertiefung noch verstärkt, auch verschmälert der Künstler nicht, alle Abmessungen, auch die der Höhe, nach hinten zu verhältnißmäßig, den Gesetzen der Theaterperspektive entsprechend, zu verringern. Es ist eine nicht uninteressante Probe auf Bernini's Kunst, den Eindruck der Treppenlänge, von unten nach oben gesehen (Fig. 174), mit dem Blicke von oben nach unten zu vergleichen und so zu studiren, wie großes Gewicht die Barockkunst auf den ersten Eindruck legte und wie gern sie demselben die nachträgliche Wirkung auf den vom Baue Zurückkommenden opferte. Sie

baute nicht für den Bauherrn sondern für den Gast desselben. Die Architektur ist auch an der *Scala regia* derb, kräftig ausgebildet, frei von eigentlich barocken Elementen, die nur in der Plastik sich geltend machen.

Aber nicht nur am größten Dome der Christenheit, auch in kleineren Kirchen zeigt Bernini eine ruhige Größe und Vornehmheit, die ihn über seinen, in hastigem Schaffen sich verzehrenden, phantasie-reicheren Gegner *Borromini* stellt. So schuf er zwei Centralkirchen, deren Grundriß wie Aufriß geradezu im Gegensatz zu den gekünstelten

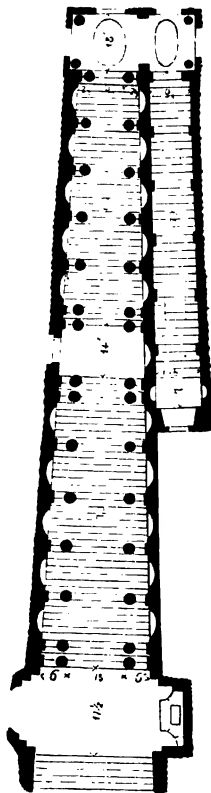


Fig. 173. *Scala regia* im Vatikan zu Rom. Grundriß.

Planungen von S. Carlo und S. Jvo stehen. Die ältere ist St. Affunzione di Maria Vergine zu Ariccia (1664); sie besteht aus einem Kreis, ähnlich S. Maria de' Miracoli; dieser ist von korinthischen Pilastern umgeben, zwischen welchen Arkadenbogen zu Altar, Kapellen und Thor sich öffnen; über dem unverkröpften Gurtgesims zieht sich ein Ornament mit Putten nach Art der Akroterien hin, wie dies auch Borromini liebt, der beispielsweise in S. Carlo den Tambour nach Art einer mächtigen, vielzinkigen Krone mit Spitzen und Lilien umzog. Die Kuppel ist durch Gurten gegliedert, mit schön gezeichneten Rosetten geschmückt; darüber eine fast allein lichtpendende Laterne. So einfach wie die des Innern ist die Behandlung des Aeußeren. Vor dem Rundbau erhebt sich ein Arkaden-Portikus mit schlichtem Giebel, ihm zur Seite stehen zwei Flügelbauten mit gekuppelten Säulen. Von der inneren Fläche derselben zieht sich eine Halbrundmauer als zweite Schale um die Kirche, welche, nach hinten allmählich niedriger werdend, dem Auge eine weitere Entfernung vom Hauptbau und größere Ausdehnung vorpiegeln sollte, ein Kunstgriff, den Bernini auch an der Fontana Acqua Acitosa (1661) anwendete. Die zweite Rundkirche ist S. Andrea auf dem Quirinal (1678). Der ovale Grundriß unterscheidet sich von dem von S. Giacomo degli Incurabili dadurch, daß Altar und Eingang in die kurze Achse verlegt wurden und daß die zur Seite derselben angeordneten je zwei ovalen und zwei rechtwinklichen Kapellen, gleich jenen des Pantheons, welches ja in letzter Linie das Vorbild aller Rundkirchen Roms bildet, innerhalb eines äußeren Ovals nischenartig vertheilt sind. Die Anordnung im Innern ist der von St. Affunzione sehr ähnlich, wird beherrscht durch eine korinthische Pilasterordnung, an deren Stelle vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit leider unschön verkröpftem Giebel tritt. Die Kuppel wird aus starken Gurten gebildet, zwischen denen kassettirte Gewölbkappen, wie zu S. Carlo eingespannt sind. Die Beleuchtung durch Oberlichtfenster und Laterne ist eine gleichmäßige, wenngleich absichtlich nicht sehr starke. Auf dem Gesims und an den Fenstern spielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die reiche Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitäle und der Glanz der weißen Marmorbasen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem für die Jesuiten bestimmten Bau auf kleinem Raum eine bedeutende Erscheinung, einen unleugbar feierlichen Charakter, den man auch im Aeußern zu erreichen versuchte. Hier legen sich die niederen Kapellen ringartig um den Kern, hier ist die Funktion der Gewölbgurte durch konsolenartige Strebepfeiler ausgedrückt und der Eingang durch einen von Pilastern flankierten



Fig. 174. Scala regia im Vatican zu Rom.

Vorbau gekennzeichnet, vor den sich eine prächtige, St. Maria della Pace nachgebildete, jedoch nur von zwei jonischen Säulen bestehende

Halbrundhalle legt, welche wieder bis auf den sich aufbäumenden und aufrollenden Giebel formal streng und in der Wirkung über die eigentliche Größe hinaus bedeutend ist.

Eine Abweichung vom Centralbau an der von Bernini restaurirten Kirche St. Maria Miracolosa zu Arricia ist der älteren Anlage zuzuschreiben. Die Façade folgt fast getreu derjenigen von St. Francesca Romana. Im dem Gefü nachgebildeten Innern überrascht die Einfachheit, die selbst an Stelle der Pilafter schlichte Lifenen verwendet und nur am Hauptaltar bewegteren Gebilden weicht. Dagegen kehrte Bernini bei der Kirche von Castel Gandolfo, S. Tommaso da Villanova (1661), wieder zur centralen Anlage zurück, indem das griechische Kreuz mit kurzen Schenkeln als Basis einer nach außen zweigeschoffigen, nach innen wie St. Maria Miracolosa gegliederten Kirche gewählt wurde. An St. Bibiana in Rom baute er die Façade ähnlich den Werken Soria's, doch mit bewegterer Umrisslinie. Auch die einst so vielbespöttelten Thürme seitlich vom Säulenportikus des Pantheon's, die „Efelsohren“ deselben, waren Bernini's Werk. Wenn ein moderner Architekt in eigener Arbeit zu ähnlichen Bauformen, wie das Pantheon sie zeigt, gelangt wäre, würde er sicher auch an jener Stelle irgend ein bekrönendes Glied angeordnet haben. Es läßt sich im modernen Empfinden wie in der Barockzeit der Einfluß gothischer Höhenentwicklung nicht verläugnen. Die heutige Selbstverläugnung bei der Erneuerung alter Bauten war dem starken Selbstgefühl der Barockzeit fremd. So entstand Bernini's Vergehen gegen die Antike aus einer beneidenswerthen Klarheit über die eigenen Kunstziele. Die verunglückte Erneuerung von St. Maria del Popolo (1655) und die Dekoration der Porta del Popolo (1655) seien der Vollständigkeit wegen hier noch als durch Bernini bewirkt erwähnt.

Bei Bernini's zahlreichen Schöpfungen von in ältere Kirchen eingebauten Kapellen tritt der Bildhauer meist mehr als der Architekt in den Vordergrund. Die Vermischung beider Künste aber dürfte einer der schwersten Vorwürfe sein, welche der Kunst des Meisters zu machen wäre. Seiner Vorliebe für Rundräume konnte hier willfahren werden. So erscheint die Kapelle Raimondi (zweite links) in S. Pietro in Montorio, welche Bernini's Schüler *Andrea Bolgi* vollendete, als vor ein Quadrat gestellter halber Kuppelraum mit kräftigem Säulensystem. In den berühmt und berüchtigt gewordenen Kapellen von S. Domenico e Sisto und ebenso in denjenigen von St. Maria della Vittoria schafft er einen Raum für seine Skulpturen, der den Eindruck einer Rundhalle erwecken soll, indem er die Rückwand nischenartig zurücktreten läßt und vor derselben eine konvex sich vorbauende Säulenord-

nung anlegt. Einen besonderen, malerisch naturalistischen Effekt erhalten die Statuengruppen dadurch, daß diese Kapellen ihr besonderes und durch die Nähe der Fenster über dem zu beleuchtenden Gegenstand lebhafteres, manchmal sogar gefärbtes Licht und somit den Charakter visionärer Erscheinungen haben. Auch Borromini verwendete dieses Motiv am Hauptaltar von S. Giovanni de' Fiorentini.

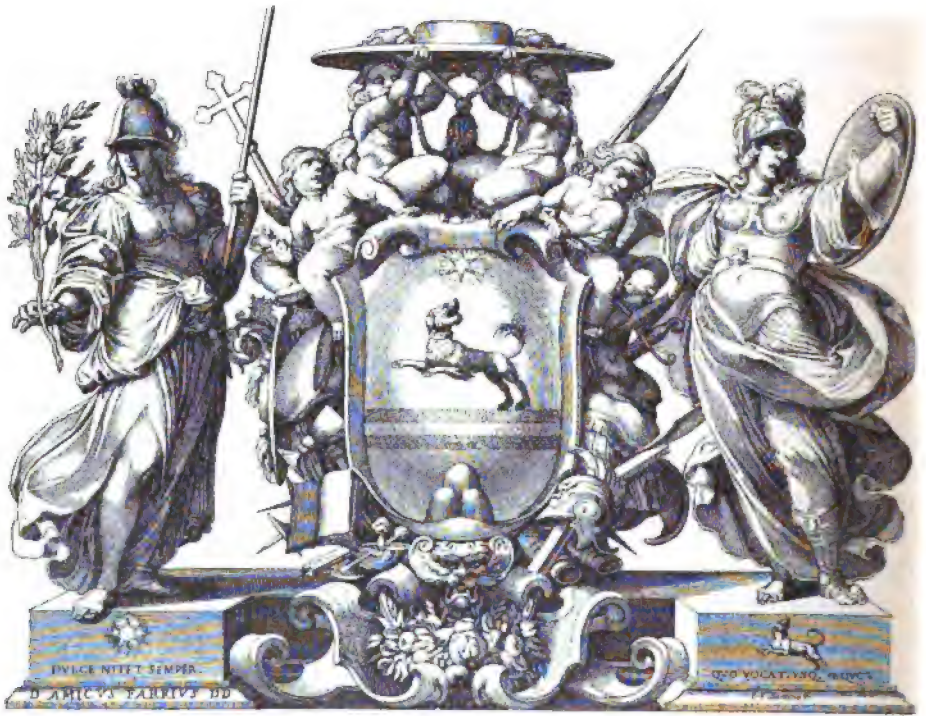
Die überaus reichen Dekorationen von St. Vittoria, namentlich die Grabmäler der Cornari an den Seitenkapellen, die bunte Pracht der Decke, an deren Gurten fliegende weiße Engelsgestalten angebracht sind, damit auch diese sonst meist respektirten Linien zu einem Sonderleben kommen, dieser den Stil Borromini's und Cortona's noch überbietende formale und koloristische Luxus, sowie das wilde Bravourstück der Orgelempore gehören dem *Giovanni Battista Morandi* an und dürfen daher Bernini nicht zur Last gelegt werden.

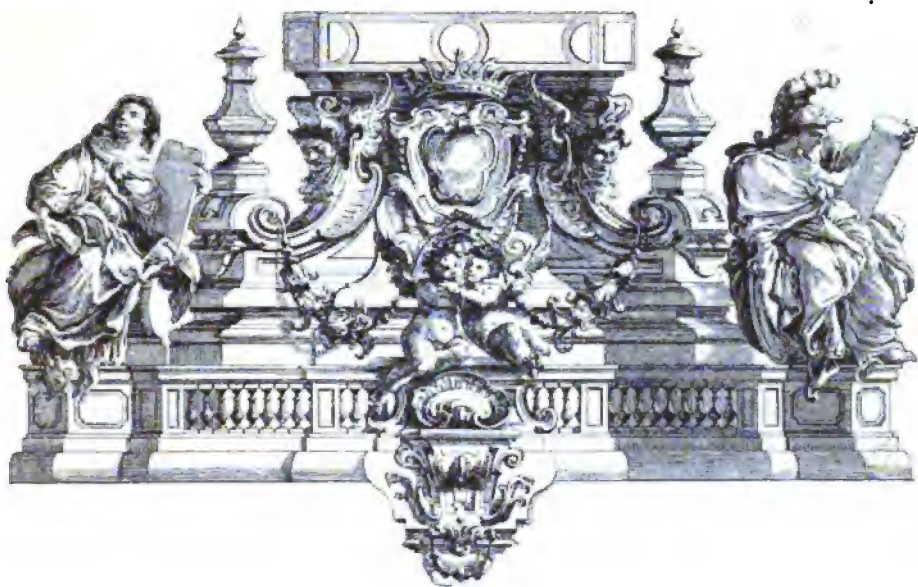
Denn solche Ungeheuerlichkeiten sind bei ihm sehr selten. Sein schlimmstes Werk ist zweifellos die Cattedra in St. Peter, jenes riesige Dekorationsstück aus Stein und vergoldeter Bronze an der Tribuna, welches bestimmt scheint, noch einmal neben dem Hauptaltar die strenge Größe der architektonischen Linien durch bewegtes Detail zu durchbrechen. Der rituale Gedanke, der demselben innewohnt, ist als Aufbewahrungsort des alten Bischofsthuhls St. Peters zu dienen. Dieser wird dadurch angedeutet, daß die vier Kirchenväter auf einem sonderbar geformten Gestell einen künstlerisch geschmückten Stuhl emporhalten, während über demselben Kindergestalten die Schlüssel und die Papstkrone tragen. Um die in buntem Glas darüber schwebende Taube — selbst so rohe Effektmittel werden nicht verschmäht — legt sich ein Kreis von Engeln, welche auf den plastischen Wolken des hinter dem Stuhl vorquellenden Weihrauches lagern. Vergoldete Strahlen brechen aus demselben nach allen Seiten hervor.

Weitaus besser, namentlich auch hinsichtlich der architektonischen Gliederung sind die Grabdenkmäler. So kann der Sarkophag an demjenigen Urban's VIII. († 1644) in St. Peter geradezu als klassisch für diese Kunstform gelten. Die fein abgewogenen Verhältnisse von Sockel zu Statue sind weiterhin unverkennbare Verdienste des großen Bildhauer-Architekten. Eine mehr architektonische Auffassung des Wandaltars zeigt die stattliche Anlage jenes der Jesuitenkirche dello Spirito Santo in Pistoja, welche Clemens IX. (um 1668) errichten ließ.

Bernini's Brunnen haben ihren Ruhm selbst in der Zeit des Klassicismus nicht völlig eingebüßt. Allerdings wird man sich mit der Fontana la Barcaccia, in welcher der Gedanke Maderna's, das Wasser aus einem Schiff vorfsprudeln zu lassen, zwar besser durchgeführt, aber

doch nicht verständlicher gemacht wurde, wenig befreunden können, um so mehr aber mit der Fontana del Tritone, wenn auch der Aufbau aus aufwärts sich beugenden Delphin-Muscheln und einem muschelblasenden Seegott, wie bei den ähnlichen Fontainen im Garten der Villa Mattei ein durchweg naturalistischer ist. An dem gewaltigen Prunkstück Bernini's, dem Brunnen auf Piazza Navona, überwiegt das Bildhauerische vollständig über die Architektur. Aber er ist doch ein Werk von so großartigem Schwung und so ausdrucksvoller Zeichnung, daß man schwer sich ein strengeres Gebilde inmitten des herrlichen Platzes zu denken vermag.





XV. KAPITEL.

FANSAGA UMD DIE NEAPOLITANER.



ine eigenartige Erscheinung aus der römischen Sphäre, als Bildhauer ein Schüler des *Pietro Bernini* des Vaters des großen Meisters, als Architekt aber von großer Selbständigkeit, zunächst von Genua und vielleicht durch *Alessandro Vittoria* von Venedig aus angeregt, ist *Cosimo Fansaga* (geb. zu Bergamo 1591, † 1678). In Rom fertigte er (nach Milizia) die mir entgangene Façade von Spirito Santo de' Napolitani. Bald erhielt er einen Ruf nach Neapel (1626), der Stadt, der er nunmehr dauernd angehört und der er den eigenthümlichen baulichen Charakter zu verleihen verstand.

Das erste Werk dafelbst ist der Aufbau von S. Fernando (1628), dessen Grundanlage, das lateinische Kreuz mit je drei Kapellen an den Langhauswänden, freilich ebenso wenig etwas Neues bietet als der Aufriss des Innern: auf starke Lisenen aufgelegte korinthische Pilaster mit verköpftem Gebälk, dazwischen einfache Bogenstellungen; alles in reicher Marmorarbeit und darüber eine alle Deckentheile, die Kuppel, den Tambour, die Zwickel und die Tonnengewölbe überziehende, nur schmale

Gliederungen übrig lassende Malerei. Die Façade, die sich in der Anordnung der durch Pilaster in zwei Geschossen getheilten und durch Nischen belebten Flügel zu Seiten des Achsenmotives an die Vorbilder Porta's lehnt, bietet nur im Detail kunsthistorisch zu berücksichtigendes: Es ist dies die völlige Abweichung von der antiken Regel, ja selbst von den sonst stets gültigen Gesetzen der Verhältnisse. Die Nischen sind schlank, überhöht durch eine steile Verdachung, an den Seitenpilastern begleitet von einzelnen ornamentalen, dem Rollwerk der deutschen Renaissance ähnlichen Anfätzen. Das Thor ist trotz großen Reichthums wirkungslos und mager, unarchitektonisch empfunden, die Linienführung übermäßig nachgiebig und allen entschiedenen Gegenfätzen abhold, ächt südländisch weichlich.

Trockener ist St. Teresa (Teresella) (1625), deren stattliche Freitreppe allein ihr etwas Ansehen giebt. Die Nischen seitlich vom Thor sind flach gehalten; die Wandflächen mit Relieftukkaturen, jenen nichtsagenden Füllornamenten, wie sie noch heute in der Architektur spuken, bedeckt. Das Obergeschoß ist völlig formlos und ungegliedert, dagegen das Innere als eine über rechtwinkligen, toskanischen Pfeilern sich aufbauende Centralanlage nicht unbedeutend, wenn nur nicht alle Theile wie aus dem Baukasten genommen nüchtern wären. Ein neues Motiv bildet nur der reiche Majolikafußbodenbelag, der freilich von der bis auf die marmorbunten Altäre ganz weißen Färbung der Kirche übel absticht. Die Kuppel ist wie alle der den Erdbeben ausgesetzten Stadt niedrig. Im Benediktinerkloster S. Severino e Sofio, jetzt Reichsarchiv, errichtete Fanfaga das große Refektorium und den Hauptaltar, ebenso wie die glänzenden Hauptaltäre des Gesù nuovo und zahlreiche ähnliche Werke. Dazu kommen noch die Façaden von S. Francesco Severo und der Capella del Tesoro an S. Genaro gegen das Schiff der Hauptkirche zu mit dem prächtigen Brongitter. Von besonderem Interesse sind seine öffentlichen Denkmäler, zunächst die Guglie (Spitzsäule) von S. Domenico (Largo S. Domenico), ein reich dekorirter, auf doppeltem Postament stehender Obelisk, auf dem der Heilige thront, dessen gut profilirte Umrißlinie aber gestört wird durch eine Menge plastischen Beiwerks, jener der deutschen Renaissance ähnlichen, aber ihrer Heiterkeit und Anmuth entbehrenden Verschnöckelungen; sodann der Umbau der Fontana Medina, welche *Domenico d' Aurio* 1595 angelegt hatte, Fanfaga aber vergrößerte, ein in den dekorativen Theilen nicht minder eigenwilliges Werk.

Des Meisters Unsicherheit in der Handhabung der Architektur, seine Abhängigkeit von fremden Einflüssen zeigt sich am deutlichsten in einigen seiner Kirchenbauten, welche sich von den vorgenannten Werken im



Fig. 175. S. Martino bei Neapel. Innenansicht.

guten Sinne merklich unterscheiden. St. Maria Maggiore (1657) ist eine tüchtige Centralanlage im griechischen Kreuz. Die korinthischen Pilafter sind zwar kraftlos, da sie an Lifenen angefügt erscheinen, dagegen sind Häufungen verwandter tragender Glieder vermieden, die

Linien einfach und bei dem Mangel an Ornamentation klar. An den Chorflügel legt sich hinter dem frei stehenden Altar nach Venetianer Sitte eine große Sakristei. Als Beweis sinkender Kraft kann die Abneigung gegen entschiedene Ecken, die Vorliebe für Auflösung derselben durch vermittelnde Kurven gelten. Am Kloster und an der Kirche S. Martino (Fig. 175) vollzog Fanfaga nur einen Umbau, der Grundriß ist demnach gar nicht, der Aufriß nur hinsichtlich der dekorativen Ausschmückung sein Werk. In der Kirche ist der höchste Reichthum an edlen Marmorforten, Gold und Malerei entwickelt. Die Grundformen sind einfach: ein Schiff mit je drei Kapellen; zwischen den Arkaden zu denselben eine Pilasterordnung, die sich um den rechtwinklichen Chor fortsetzt; das Tonnengewölbe der Decke von tiefen Kappen durchschnitten, so daß es Diagonalgurten theilen. In diesen Rahmen sind die Felder für die Deckenfresken architektonisch abgetheilt. Das Detail zeigt Fanfaga auf der Höhe seines barocken Schaffens; so sind die Kapitäl nach korinthischem Vorbild, doch ganz neu entworfen. Verschnörkelte, abbrechende Kurvenornamente treten an Stelle der Schnecken, der Akanthus wird kakteenartig fett und schwer. Alle geschwungenen Linien erhalten die dem „S“ sich nähernde Führung. So namentlich wieder in den an sich trefflichen Mustern der Marmorintarsia, die in Pilasterfüllungen, Friesen und namentlich in kostbarter Form als Fußboden auftritt, ferner an den werthvollen Chorschränken, in welchen selbst die Verwendung von Lapis Lazuli nicht gescheut wurde. Fragt man nun nach dem künstlerischen Werth der Kirche, so wird man ihn nicht sehr hoch anzusetzen haben, fragt man aber nach der Gesamtstimmung, nach dem Eindruck auf unbefangene Gemüther, auf die die Haltung des Ganzen, nicht aber die einzelnen Theile wirkten, so muß man lobend anerkennen, daß trotz des Reichthums ein so einheitlicher Ton, trotz der verschiedenen durcheinander klingenden Farben und an sich rücksichtslos aufdringlichen Materialien eine so feine malerische Stimmung erreicht wurde.

Auch auf die übrigen Räume des Klosters, die zum Theil mit kaum minder großem Luxus ausgestattet sind, ist dieses Lob meist auszudehnen. Besondere Beachtung aber verdient der weite Klosterhof, der von Arkaden auf toskanischen Säulen umgeben, durch Marmorschränken in einzelne Felder abgetheilt ist. Den Zweck derselben als Umzäunung der Grabstätten deuten die an ihnen angebrachten Gebeine und Todtenköpfe an. Wie die ganze Architektur, wie namentlich auch das oberhalb der Säulenhalle sich hinziehende Geschoß reich, sauber und zierlich, doch ohne tiefere Idee durchgeführt wurde, so daß selbst dem wirkungsvollen Arkadenmotiv die Bedeutung genommen ist, so machen hier

gerade jene Zeugen des Todes einen geradezu abschreckenden Eindruck durch die lächelnd kokette Auffassung der ernstesten künstlerischen Aufgaben. Ein Kirchhof, der so sorgfältig geputzt ist, wirkt wie eine geschminkte Leiche. Und dicht dabei strahlt ja das unvergängliche Leben, öffnet sich dem Besucher der seelenstärkende Blick vom Kloster auf das lärmende Neapel, den einbuchtenden Golf, den unheimlich rauchumzogenen Berg.

Daß Fanfaga Besseres leisten konnte, hat er an der Façade der Sapienza bewiesen (Fig. 176), wohl dem edelsten Werk der ganzen Periode in Neapel, das in seiner malerischen Anmuth unmittelbar an die besten Schöpfungen Genua's, mit denen es eine innige Verwandtschaft hat, anschließt. Der Bau wird flankirt von je zwei Pfeilern, vor denen auf hohen Postamenten stehende korinthische Pilaster angebracht



Fig. 176. Sapienza zu Neapel.

sind. Ueber diesen verkröpft sich das sonst glatte Hauptgesims. Zwischen den Paaren öffnet sich für die zur Höhe der Postamente aufsteigenden Treppen je eine Thüre, deren Verdachungsgeims, über die Pilaster hinausgeführt, die Kämpfer einer auf gekuppelten jonischen Säulen ruhenden Loggia bildet. Je eine Balustrade oberhalb des Sockels und oberhalb des Hauptgesimses bereichert noch die Wirkung dieser zierlich gruppirten, doch einheitlich in sich geschlossenen Anlage. In den Zwickeln sind hier durchaus berechnete Marmorinkrustationen angebracht. Das so gefundene reizvolle Motiv wiederholte Fanfaga noch mehrfach, doch nie mit gleich harmonischem, befriedigendem Erfolg.

Diese Façade wurde denn auch in der Folgezeit vorbildlich für Neapel, jedoch ist meist die dreitheilige Loggia direkt von einer Freitreppe zugänglich gemacht und ein zweites Geschoß über derselben angeordnet. So finden wir sie an St. Maria in Portico, deren Detail den Bau auf eine Entstehung in der 2. Hälfte des 17. Jahrhun-

derts weist. Zwischen rusticirten Pilastern ist hier die Mittelöffnung als Palladiomotiv aufgefaßt, während an den Seiten das Gesims über den Säulen durchgeführt und ein Stichbogenfenster über demselben angebracht ist. Das Innere bildet ein einfaches lateinisches Kreuz mit schönen Kassettengewölben. Ferner ist der Gedanke in strengeren Formen, bei vor die Pfeiler gestellten Säulen, gleichmäßigen Arkadenöffnungen an S. Giovanni Battista, an St. Maria del Carmine u. A. besonders glänzend entwickelt; anders an der von Borromini schon ganz beeinflussten Kirche S. Giuseppe an der Via del Duomo, die auch das Treppenmotiv der Sapienza aufnimmt, aber die schlichte Gesamthaltung derselben mit einem des römischen Führers der Barockkunst würdigen Geschick zu einem kecken, doch wirkungsvollen Prunkwerk steigert.

Unter den Profanbauten Neapels wird der Palazzo Maddaloni, jetzt Banca Nazionale, als Fanfaga's Werk bezeichnet. Die Form desselben ist wieder eine Mischung römischer und genuesischer Anlagen. Das riesige Thor führt in ein durch beide Untergeschosse reichendes Vorhaus. In dem trotz der überderben Architektur doch malerischen Hofe befindet sich zur Rechten eine offene Pfeilerloggia, hinter der die stattliche Treppe ansteigt; drei Flügel umgeben denselben in vierstöckigen Massen, nur dem Vorhaus gegenüber befindet sich ein zweistöckiger mit einer Terrasse endender Bau, an den sich als Verlängerung der Seitenflügel offene, höchst anmuthige Loggien schließen. Dieser künstlerische Gedanke scheint vom Palazzo Durazzo Pallavicini entlehnt. Die Außenarchitektur in graugefärbtem Stuck auf röthlichem Grunde hat schon alle Schwächen und Derbheiten der Borromini'schen Schule, die Verschnörkelung der Verdachungen, die Vorliebe für Lifenen u. dergl. aufgenommen, ohne sich den monumentalen Grundzug derselben zu wahren; sie erscheint daher unfähig schwerfällig und roh. Ein später in Neapel vielfach angewandtes Motiv schlimmster Art sind die aus einer vorn geschweiften Marmorplatte gebildeten Balkone, welche unbegründet überall hervorlugen und obgleich selbst schwächlich an Körper, doch schwere Schattenmassen über die Façade vertheilen. Wie weit eine künstlerisch unreife, schwankende Hand in der Häufung von Gedanken getrieben werden kann, wenn sie ohne Beruf dazu den Eindruck der Kraft erzeugen will, beweist das krause Rustika-Thor des Palastes.

Unzweifelhaft hatte der im Kirchenbau vielbeschäftigte Meister auch beim Entwurf zahlreicher, ächt großstädtisch vielstöckiger Wohnhäuser die Hand im Spiele, die oft deutlich genug den Stempel seines barocken Geistes tragen. An der Largo della Carità und Via di Roma stehen eine Anzahl Paläste in für Neapel bezeichnenden Formen. Nach der Straße zu hohe, völlig geschlossene zinshausartige, meist in Putz her-

gestellte Façaden in den barocksten aufdringlichsten Gliederungen. Die durch das Material nicht behinderte Laune des Stukkateurs ergeht sich hier in den tollsten Verschnörkelungen; lebendige Wirkung ist das um jeden Preis, oder besser — so billig als möglich erstrebte Ziel. Oft sind die aus geschweiften Marmorplatten gebildeten Balkone das einzige Mittel, um wenigstens kräftige Schatten zu erzielen. An einem Hause neben S. Filippo Neri sind die in den Obergeschossen bescheiden detaillirten Gewände von verschnörkeltem Rahmenwerk in glattem auf rauhem Putz und dieser wieder von gradlinigen Rahmen umgeben. In dem von sechsstöckigen Bauten umgebenen, erdrückend engen Hof des Palazzo Corigliano ist die barocke Tollheit des Stukkateurs vielleicht am weitesten getrieben, sind die Fenster nur das Gerippe einer launenhaft sich aufbauenden Scheinarchitektur; am Palazzo La Fonderia an Strada Medina, an einem Haus Via Montoliveto No. 12, am benachbarten Kassationshof, früher Kloster Montoliveto (dieser Bau von *Gennaro Sacco*), an einem mächtigen, besser komponirten Wohnhause bei Piazza del Mercato (Via dei Palatinari) und an zahlreichen anderen Bauten erweisen sich die Ungebundenheiten erschreckend mächtig, welche bei unechten Materialien und bei minder strenger Schulung so leicht die eigentliche Architektur überwuchern und die ungeschulte Phantasie zu maßlosen Ausschreitungen verlocken.

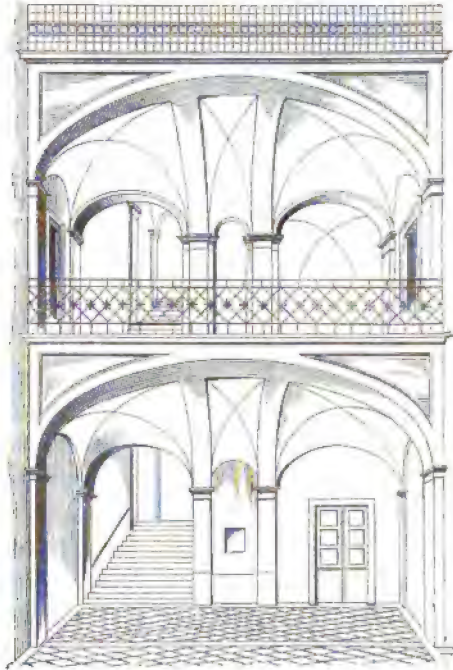


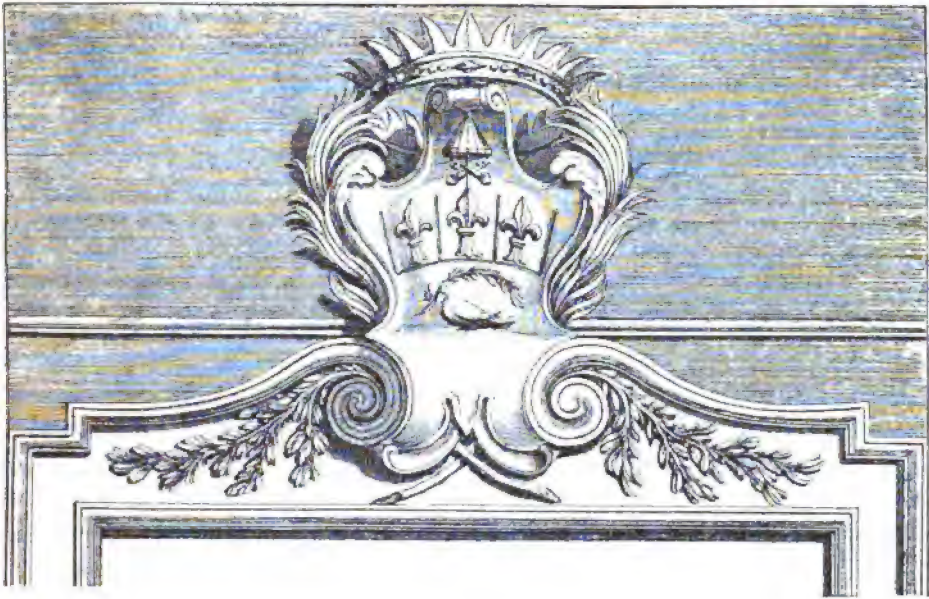
Fig. 177. Zinshaustreppe in Neapel

Zwar wirkte an einzelnen Bauten das Vorbild des Palazzo reale leise nach. So hat der große Palazzo Bagnara an Piazza Dante noch eine jenem entfernt verwandte, aber durch die zwei Obergeschosse reichende Theilung durch jonische Pilafter, die aber nicht als eigentliche Träger des architektonischen Aufbaues erscheinen. Der interessanteste Profanbau Neapels dieser Periode aber dürfte der Palazzo Bifignano sein, der scheinbar von einem geistvollen Baudilettanten errichtet, zwar kraus genug, doch nicht ohne eine gewisse, in Neapel so feltene

Monumentalität in der Wirkung ist. Die beiden Untergeschosse sind durch auf Postamenten stehende jonisirende Rustikapilaster gegliedert, das barocke Thor durch ähnliche kleineren Maßstabes. Darüber erhebt sich das Hauptgeschoß mit stattlichen, von wuchtigen Verdachungen und großen Kartuschen bekrönten Fenstern; zwischen diesen stehen Pilaster, die in kleinen Hermen enden, und durch diese ein Gurtgesims tragen; Wappenthier bekrönen diese Gesimslinie. Das Obergeschoß mit kleinen Rundbogenfenstern ist ganz ungegliedert, doch beschließt ein wirkungsvolles Hauptgesims die mächtige Front, deren Flächen in Ziegelrohbau ausgeführt wurden.

Interessant sind die neapolitanischen Treppenanlagen. Meist in der Achse, gegenüber dem stets weiträumigen Portal gelegen, sind sie gegen den Hof offen und derart angeordnet, daß der Aufbau völlig klar ersichtlich ist. Entweder erscheinen die Podeste wie Brücken an der Hoffaçade oder sie werden in ihren verschiedenen Höhenlagen, getragen durch hochgestellte Pilasterordnungen, sichtbar und verstecken nicht die vielfach überaus gekünstelte, oft aber malerische Komposition. Als bezeichnende Beispiele seien die Treppen der beiden großen Häuser an Largo della Carità genannt (Fig. 177).

Die ganze Ungebundenheit des Stiles offenbart sich an den Villenbauten. Eine Fahrt nach Pompeji führt die wunderlichsten Beispiele vor. Das Hauptgewicht ist darauf gelegt, daß vom Thor aus die unvergleichliche Aussicht auf das Meer zu einem Bilde und so Architektur und Landschaft in künstlerischer Stimmung vereint wird. Wo die Fernsicht fehlt, an den gegen die Berglehne gelegenen Bauten, treten gemalte Landschaften an ihre Stelle. Die Façade wird oft geradezu zum willkürlich gebildeten Rahmen um das Portal. Ein Gebilde, wie z. B. die Villa Protà in Torre dell' Annunciata, im Erdgeschoß mit einer dreitheiligen Korbogenloggia, im zweiten Geschoß aber mit einer von je zwei Fenstern flankierten, zwecklich sinnlosen und auch sinnlos dekorierten, nur den Durchblick nach dem Himmel gestattenden Oeffnung, oder die unweit davon gelegene Villa Ruffa, mit ihrer phantastisch aufgeputzten Façade, mögen als Beispiele hierfür genannt sein. Architektonischer, wenngleich durch die Unruhe und den überreichen Wechsel beeinträchtigt, wirkt die ausgedehnte, doch jetzt in Ruinen liegende Villa di Donna Anna am Posilippo, ein Werk des Fanfaga. Sie wäre vielleicht minder berühmt, wäre sie noch völlig erhalten und böte sie nicht gerade in ihren Trümmern, dicht am Meer sich aufbauend, ein so überaus malerisches Bild.



XVI. KAPITEL.

DIE SCHULE BERNINI'S.



apst Urban's VIII. lange Regierung ist einer der wichtigsten Wendepunkte in der Geschichte Italiens. Bisher hatte es gegolten, die Waffen gegen den Protestantismus zu schmieden, die Mittel zur Bekämpfung der Heterodoxie zu sammeln. Ein großes, klar erkennbares Ziel gab der Politik der Kurie Sicherheit in der Richtung und Straffheit in der Vorwärtsbewegung. Der Tag des Sieges schien zu nahen, die vollendete Peterskirche wieder der Mittelpunkt der geeinten Christenheit zu werden, katholische Heere waren bis an die Ostsee vorgedrungen. Der theologisch-politische Gedanke des Mittelalters lebte noch einmal in vollem Glanze auf, seit der deutsche Krieg sich schnell zu Gunsten des Papstthums zu entscheiden schien.

Aber bald folgte ein jäher Umschwung und mit ihm verblich der große Gedanke, der ein Jahrhundert hindurch der treibende in Rom gewesen war: durch einen, Gewaltschlag den deutschen Protestantismus zu vernichten und damit die Weltherrschaft Roms wieder aufzurichten.

Nicht Gustav Adolf's Heldenschwert allein war es, das jenen Gedanken verscheuchte, es erwies sich, daß die katholischen Staaten selbst

ihn nicht mehr zu ertragen vermochten. Der nationale Geist begann sich zu regen in jenen Tagen, in welchen das deutsche Volk vernichtet wurde. Ein Kardinal wurde unter Ludwig XIII. der Lenker der Geschicke Frankreichs. Aber die Politik stand ihm über der Konfession. Vernichtete er auch die Hugenotten, so unterstützte er doch die deutschen Protestanten gegen den katholischen Kaiser. Der Papst selbst war entschieden antiösterreichisch, obgleich Oesterreich der treueste Diener der katholischen Sache war. Der Glaube erfüllte die Gemüther nicht mehr mit zwingender Gewalt: die großen politischen Parteien bemächtigten sich seiner als Schlagwort, und fochten unter seinem Schild ihre Sonderinteressen aus. Als nach dreißigjährigem Ringen Deutschland endlich der Friede wieder gegeben wurde, beachtete man selbst bei den katholischen Ständen die Protestationen des heil. Stuhles nur wenig. Die Erkenntniß, daß ein dauerndes Abkommen zwischen den Religionsparteien nöthig sei, war der einzige Erfolg des Krieges gewesen. Geschlagen war in dem wechselfollen Ringen nur der Gedanke der geistigen Weltherrschaft Roms. Der Protestantismus wurde als dauernde Einrichtung anerkannt, das Ziel, dem die große Reformbewegung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegolten hatte, war für die Mehrzahl der Katholiken verschwunden.

Niemand empfand diesen Umschwung der Anschauungen bitterer, als der Jesuitenorden, der fast allein den Gedanken einer katholischen, also allen Christen gemeinsamen Kirche lebendig erhielt und mit zäher Stätigkeit weiter verfocht. Mit feiner Hand und mit rücksichtfreiem, an Ränken um so reicherem Sinne, vorsichtig fühlend und roh zuschlagend, voll glühender Hingabe für ihr Ziel und voll Mißachtung gegen jede fremde Meinung, herrschfüchtig und gehorsam, kluge Priester und stets wachsame Politiker, wußten die Jesuiten Fürsten und Völker zu umgarnen und immer wieder in den konfessionellen Zwist hineinzudrängen. Aber das innere Feuer des Ansturmes, der religiöse Schwung der ersten Zeit des Ordens versiegten: es blieb nur die nackte Herrschfucht; der Zusammenhang mit dem geistigen Leben der erwachenden Völker und die aus demselben stets voll und warm hervorsprudelnde Verjüngungsquelle fehlten; dafür erwarb der Orden die Abgeschlossenheit in sich und die strenge Einordnung des vom Volke Gefonderten in die große internationale Gemeinschaft der Brüder; es trat an Stelle der Inbrunst die Heuchelei, an Stelle der Moral die kasuistische Gewissenlosigkeit, an Stelle der christlichen Einfalt spitzfindige Tüfel und leichtes Formenwesen und vor Allem an Stelle der begeisterten Hingabe für den Glauben der gewaltthätige Haß gegen den als unbeugsam erkannten Protestantismus.

Was die Jesuiten so an sittlichem Halt eingebüßt hatten, das ersetzte ihnen ihre gesicherte Weltstellung, ihr unermesslicher Reichtum, ihre Meisterschaft, sinnliche Regungen des Menschenherzens zu erkennen und sich dienstbar zu machen. Mit diesen Mitteln, mit veränderter Taktik führten sie den alten Kampf fort. Aber nicht mehr drängten sie die Ihren dazu, das wechselvolle Glück der Schlachten anzurufen, sondern sie wählten die geheimnißvolle Wühlarbeit fein vorbereiteter, ausdauernd unterstützter, nie rastender Agitation. Dem Protestantismus, der dem Schwerte widerstanden hatte, mußte man mit feineren Mitteln beizukommen suchen.

Die Kunst war eines der wichtigsten derselben. Aber es war nicht leicht, auf die im heißen, blutigen Ringen verrohten Naturen Einfluß zu gewinnen. Nicht die zarte Blüthe letzter Verfeinerung wirkte, sondern es bedurfte derber Reizmittel. Eine leidenschaftliche Zeit spricht durch die Barockkunst zu leidenschaftlich bewegten Volksmassen. Die Stumpfheit eines an die furchtbare Tragik der Geschichte gewöhnten, an Schreckensbildern überfüllten Volksgemüthes konnte nur ein starker Trank aufrütteln. Die sinnlichsten Momente der Kunst, Größe und Pracht mußten betont werden, wollte man den Schöpfungen aufmerksame Beobachter erwecken. Und ist jede Kunst ein Ausdruck der Zeit und ihrer leitenden Gedanken, hervorgegangen aus den geistigen und sächlichen Bedürfnissen, ist sie dann ächt und bedeutend, wenn sie sicher und scharf den geistigen Inhalt eines Geschichtsabschnittes verkörpert vor das Auge zu führen weiß, so ist die von den Jesuiten beeinflusste, vom Katholicismus des 17. Jahrhunderts erzeugte Kunst gewiß eine der denkwürdigsten und stilächtesten.

Denn sie verkündet in Bernini einen geistigen Sieg, einen neuen Triumph des Katholicismus. Was die Zeit Maderna's und des dreißigjährigen Krieges mit der Gewalt der Heere nicht erreicht hatte, schuf die stillere Arbeit der Jesuiten an den Grenzen der katholischen Glaubensgebiete, unter wesentlicher Unterstützung der vorzugsweise zum Agitationsmittel gewordenen Baukunst. Der Aufschwung zu Gunsten Roms war ein überraschender. In Frankreich wurden die Hugenotten vernichtet, Englands Könige waren heimlich dem Katholicismus zugethan, Belgien ein sicherer Besitz der Jesuiten und durch seine Kunstblüthe ein Stolz derselben, in Deutschland bröckelte Stück für Stück aus dem Ring protestantischer Gemeinschaft der Fürsten und Völker ab.

Mit klingendem Spiel, mit großen kirchlichen Festen zog der Jesuitismus, seinen Sieg verkündend, durch die Lande, die sich im Kampf um das katholische Dogma verblutet hatten. Er wendete sich an die Sinne, denn sinnlich war seine Auffassung der religiösen Dinge.

Die Freuden des Himmels, die Schrecken der Hölle mit den glühendsten Farben zu schildern, war der Inhalt der Predigten. Die Kirchen der Jesuiten aber sollten die Herrlichkeiten des Paradieses, jene mit Verzückung geschilderten Seeligkeiten eines an Genüssen oft sehr wirklicher Art gefättigten Daseins vorbereitend darstellen. Sie sollten wie im Abglanz des Himmels strahlend erscheinen, die Gläubigen erfüllen mit den Bildern unerhörter, fehnenswerther Pracht.

Wie man sich die irdische Majestät nicht mehr in der Einfachheit edler Menschengröße vorzustellen vermochte, sondern eines schweren, pomphaften Aufwandes bedurfte, um sie von der gemeinen Welt zu sondern, wie die Ceremonie zu einem wesentlichen Theil des öffentlichen Lebens geworden war, der im Interesse Aller der Politik und Religion die Wage hielt, wie der Schein sich zu einem fast gleichwerthigen Faktor mit dem Sein ausgebildet hatte, so durfte auch der himmlischen Majestät der Glanz und Schimmer eines prächtigen Hofhaltes nicht mehr fehlen. Der Kirchenbau wurde zur Prunkhalle des Höchsten.

Die Werke eines Vignola oder Ammannati genügten nicht mehr, die Restaurirungsthätigkeit hatte sie schon längst mit neuem Formenluxus umkleidet. Das Unerhörte wird gesucht und endlich ist es ein Jesuit, der den Preis überschwenglichen Reichthumes in jenem in der römischen Mutterkirche aufgestellten Altar des heiligen Ignatius Loyola erlangt.

Die Wonnen des Himmels werden den Gläubigen im Bilde vorgeführt; die Malereien der Decken zaubern neue ungemessene Räume über die Kirchen, in welchen man den geöffneten Himmel, die Heiligen in ihrer Glorie, das heitere, von aller irdischen Schwere befreite Dasein des Paradieses, eine auf Wolken gebettete, verzückte Gemeinde der Seligen erschaut.

Man vertieft sich nicht ungestraft in die Fernen einer überschwenglich überirdischen Sinnlichkeit. Der grübelnde Geist vermag keine anderen Genüsse zu erdenken, als eine Steigerung jener, die er in platter Wirklichkeit durchkostet. Der ist kein Dichter, der das Leben nicht erfahren hat. Und der Klerus der Barockzeit kannte die Welt. Er wußte den Werth des fürstlich prächtigen Daseins an sich selbst zu schätzen: denn jetzt erst entfaltet sich die Blüthezeit des Nepotismus, jetzt erst wurde Rom der dauernde Sitz jener großen Geschlechter, die, an dem Marke der Kirche sich nährend, die ewige Stadt mit ihren schnell erworbenen und daher auch leicht verwendeten Reichthümern erfüllten.

Von Klemens VIII., vom Aufblühen seines Hauses der Aldobrandini an, ver schmähnen die Nepotenfamilien die sonst erfekten großen Lehen in Neapel oder im Kirchenstaate und leben in Rom. Sie sind nicht mehr von dem finstern Trotz früherer Zeiten, nicht mehr Feld-

herrn und große Politiker. Sie trachten nach Vornehmheit und Reichtum mehr als nach Macht. Der päpstliche Hof war der Tummelplatz ihres Ehrgeizes. Der von unerfättlicher Habgier geschürte Hader der Familien führte nur selten zu großen Konflikten. Die Frauen begannen wieder ihr Regiment aufzurichten, das stets ein Zeichen der Schwäche der Männer ist; die Strenge der Reformzeit war auch nach dieser Richtung überwunden. Donna Olimpia Maidalchini beherrschte und plünderte in schamloser Weise ihren Schwager Innocenz X.; Marie Mancini-Colonna, Mazarin's Nichte, durchbrach die Abgeschlossenheit der alten Familien und gab Rom das entwöhnte Schauspiel glänzender weltlicher Feste. Christinen's von Schweden scharfer Geist führte die Frau in den Kreis der Gelehrten der ewigen Stadt; die „Princessse des Urfins“ vollendete die Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens von einem streng klerikalen zu einem weltlich festlichen, mehr und mehr nach französischem Muster sich einrichtenden.

Der Kampf zwischen spanischem und französischem Einfluß war zu Gunsten des letzteren entschieden. Trotz der Gegnerschaft Mazarin's gegen den heiligen Stuhl, trotz der freundlichen Aufnahme, welche der Held der Fronde, Cardinal de Retz, in Rom fand, wirkte die vertraute Annäherung zwischen Italien und Paris, welche Katharina von Medici geschaffen und Maria von Medici fortgeführt hatte, mächtig nach. Die Marquise von Rambouillet half die geistigen Interessen vermitteln. Als Träger der künstlerischen Beziehungen wirkten in Rom lebende nordische Meister. Pouffin und Claude Lorrain wurden zu gefeierten Malern auch Roms. Der neu erwachende Sinn für die Natur, auch für die unbelebte, mischte sich mit dem Eifer für das Studium der Antike. Die Ruinen mit ihrem sentimentalen Reiz, die Stadt Rom selbst wurde zum Gegenstand begeisterten Studiums der Maler, welche die Welt nun erst die Schönheit, welche selbst im Verfall der alten Herrlichkeit ruhte, verstehen lehrten. Aber Rom gestaltete sich auch zur modern vornehmen Weltstadt. Der Hof wurde prächtig; die kirchlichen Ceremonien, die Schönheit und der Glanz der Bauten, der unvergleichlich mächtige, künstlerische Hauch, der die ewige Stadt durchzieht, vollendeten seine würdevolle, Achtung gebietende Haltung; unermesslich reiche Kardinäle, eine glänzende Aristokratie, ein buntes Treiben frommer und geistreicher Kleriker, aufstrebende oder abenteuernde Abbaten, Besuche von Fürsten aller Länder, der Schwarm der durch das Festleben Angezogenen, Künstler und Kunstbegeisterter, ernst Strebender und berechnend Blendender, mengten sich in bunt-modischem Gesellschaftsleben. Saßen einst die streng Denkenden im Centrum der Christenheit, die Helden des Kampfes für das Dogma, so waren diese jetzt schon längst wieder an die

Grenzen, auf die eigentlichen Schlachtfelder der Konfessionen hinausgeführt worden. Rom, des reformatorischen Dranges bar, war wieder eine Stadt des Luxus. Die Tage vor der Reformation schienen sich mit dem Wiedererwachen der humanistischen Studien erneuern zu wollen. Nur waren an Stelle Julius' II. und Leo's X., jener schöpferischen Maecene, Innocenz X. und Alexander VII. getreten, denen die Kunst nicht ein geistiges Lebensbedürfnis, sondern mehr ein Ausdrucksmittel ihrer Macht war.

Unter den folgenden Päpsten entkleidete sich Rom mehr und mehr feines erschütternden Ernstes, der in die Feststimmung der neuen Zeit nicht passen wollte.

Bernini's Schüler stehen zunächst noch meist unter dem Einfluß von dessen auf Monumentalität gerichtetem Geist. Unter denselben nimmt die Architektenfamilie Roffi einen hervorragenden Rang ein.

Giovanni Antonio de' Rossi (geb. zu Brembate im Bergamaskischen 1616, † 1695) ist zwar Autodidakt, doch vollkommen beherrscht von der Kunst, die ihn seit seiner Ankunft in Rom umgab. Sein wohl ältestes Werk, der Palazzo d'Aste, später Renuccini, jetzt Bonaparte, lehnt sich dementsprechend in seiner Façaden-Entwicklung an diejenige des Palazzo Doria Pamfili, gegenüber Collegio Romano, und namentlich an Rainaldi's Palazzo Salviati an, ja strebt sie in Gefuchtheit des Details noch zu übersteigen: an den abgerundeten Ecken eine Lifenenarchitektur; dazwischen drei sehr schön vertheilte Hauptgeschoffe; ein mächtiges Konsolenhauptgesims, das leider durch Mezzaninenfenster störend unterbrochen wird, das sind die Hauptglieder des Baues. Die Verdachungen werden ganz willkürlich gekrümmt, das Profil nur aus Kurven zusammengesetzt, selbst die Hängeplatte erhält Karniesform. Aber bei all' diesem barocken Detail zeigt sich an der Schmalseite gegen den Korfo, wie an der längeren gegen Piazza di Venezia, eine so entschlossene sichere Kunst des Entwurfes, daß der Bau selbst neben den Massen des venetianischen Palaftes sein Recht behauptet. Die Grundrißanlage mit langem breitem, bis zur im Fond angebrachten Treppe reichendem Vestibül scheint mir zu beweisen, daß Roffi's Weg nach Rom über Bologna ging, denn die dort übliche Form seitlich vom Hausflur angelegter, mit diesem verbundener Höfe tritt hier meines Wissens zum ersten Male in Rom auf. Mit dieser erwacht auch das Streben für interessantere Durchbildung der Grundrisse. Ganz ähnlich ist der mächtige Palazzo Buoncampagni am Korfo, bei welchem der Architekt — ohne ersichtlichen technischen Grund — das Vestibül als Kurve anlegte, um dem Durchblick eine scheinbare Ver-

längerung zu geben. Der Façadenentwurf ist minder glücklich, die Fenster stehen etwas eng, nur im Mittelbau ist das früher viel angewandte Achsfentheilungssystem, daß nämlich die Achsweiten nach der Mitte zu bedeutender werden, dazu verwendet, dem prunkhaften Säulenportal eine größere Breite zu geben.

Der Hauptbau Roffi's ist der Palazzo Altieri beim Gefü (1674 begonnen), einer der großartigsten und weiträumigsten Paläste Roms. Zunächst schuf Roffi eine Hauptfaçade gegen den Platz zu, mit fünfachsigem Mittelrisalit, zweiachsigem Rücklagen, in der Anordnung ähnlich dem Palazzo Bonaparte, doch mit etwas ruhigerem Detail und ohne die störende Unterbrechung des schönen Konfolengesimses. Ein Pfeiler-Vorhaus führt in den Hof (Fig. 178), dem der Architekt mit einer nur in Rom möglichen Verschwendung des Raumes die größte Ausdehnung und mit dieser einen glänzenden Schmuck gab, als durch die hier vermiedene Häufung architektonischer Glieder erreichbar gewesen wäre, ja es ist die Dekoration der Arkaden und geschlossenen Obergeschosse eine überaus bescheidene. Dagegen sind aber auch im Erdgeschoß nur an den beiden Schmalseiten wenig tiefe geschlossene Räume übrig geblieben und ist sonst das ganze Grundstück mit freier Hoffläche und Arkaden, an den Langseiten sogar bis an die Umfassungsmauer heran, bedeckt.

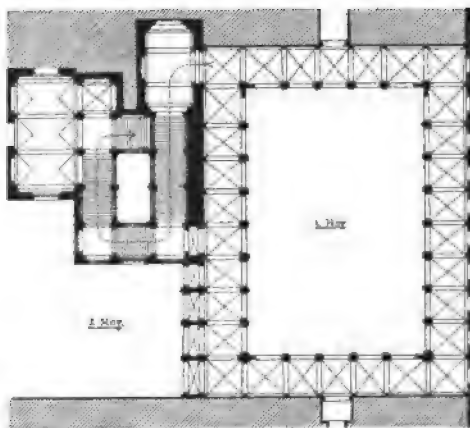


Fig. 178. Palazzo Altieri zu Rom, Grundriss des Hofes und der Treppe.

Seitlich an den ersten Hof schließt sich ein zweiter, der rückwärts von den Stallungen, gegen Via del Plebiscito, durch die eigentlichen Wohnräume mit 16 Fenstern Front begrenzt wird. Hier liegt die berühmte Treppe, eine der großartigsten, aber in Folge des Mangels belebenden Details auch kältesten Anlagen Roms, von einer für Männer Schritte trefflichen Steigung. Sie führt zu dem Festsaale, einem mächtigen, aber leeren Raum mit hoher Kehle, in welche die Oberlichtfenster nicht eben glücklich einschneiden. Die Fresken der Decke sind von derber, Stukkkdekoration nachahmender Rahmenbemalung umgeben.

An dem auf engem dreieckigem Baugrund errichteten Palazzo Aftalli, jetzt Muti, bot sich für Roffi eine Gelegenheit, sein Geschick in der Lösung schwieriger Grundrißaufgaben zu beweisen. Ein Vor-

haus, ein der Form des Grundstückes entsprechender Hof, der an drei Fronten von Arkaden umgeben ist, an der Spitze mit einer Fontaine abschließt, seitlich die dreiarmlige Treppe — dies ist seine Vertheilung, welche sich in etwas erweiterter Gestalt und bei besonders malerischer Durchführung an dem vielleicht von gleicher Hand stammenden Palazzo Carpegna und an dem Palazzo Buffi wiederholt. Bei letzterem gelang es namentlich, dem Hof eine regelmäßigere Grundform zu geben. Der Palazzo Filippo Berardi (Via del Gesù 62) dürfte der Façade nach gleichfalls Roffi angehören.

Die kirchlichen Bauten Roffi's: S. Pantaleone, die Kapelle in Monte di Pietà u. a. sind wenig bedeutend, mehr die Rundkapelle Lancelotti an S. Giovanni in Laterano: die flache Kuppel ruht auf vier korinthischen Säulen, die auch in der als Halbkreis sich anschließenden Apsis zur Einfassung des Altars sich wiederholen.

Befonders glücklich erwies Roffi sich in der Dekoration des Katafalques von Papst Clemens X., der 1676 in St. Peter aufgerichtet wurde: ein runder Umgang mit vier hohen kandelaberartigen Aufbauten und schlichtem Sarkophag in der Mitte.

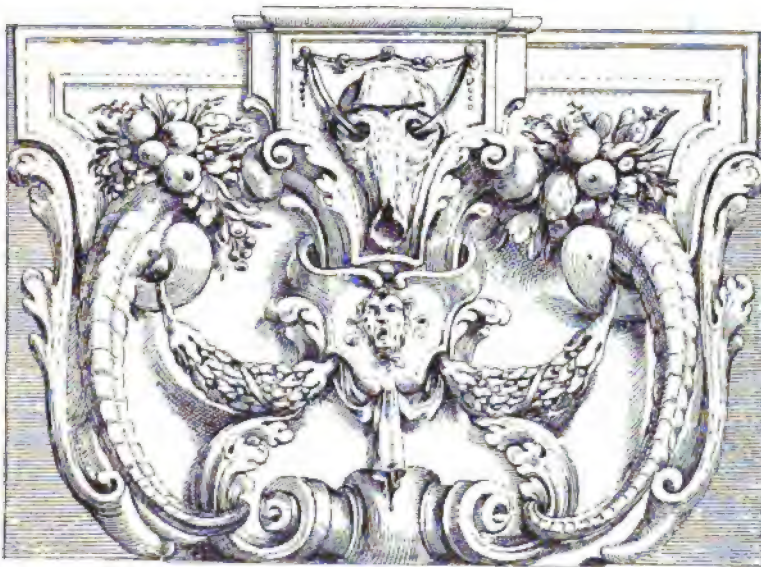
S. Silvestro in Capite wurde durch ein anderes Mitglied der Familie, den bereits als in Venedig thätig bezeichneten *Domenico de' Rossi*, nur erneuert; heute noch erkennt man in den Grundrißformen mit Bedauern, daß eine alte Basilika dem Umbau zu Grunde lag, aus welcher der Barockkünstler eine Kirche nach dem Schema des Gesù zu schaffen suchte. Das breite Querschiff duldet jedoch nur eine ovale Flachkuppel über der Vierung. Die Wände sind in reichstem Barock dekoriert; als Prunkstück wurde die Orgelempore behandelt. Derselben Architekten Grabmal der Manini im Dom zu Udine vermag keinen besonderen Begriff von seinem Können zu geben.

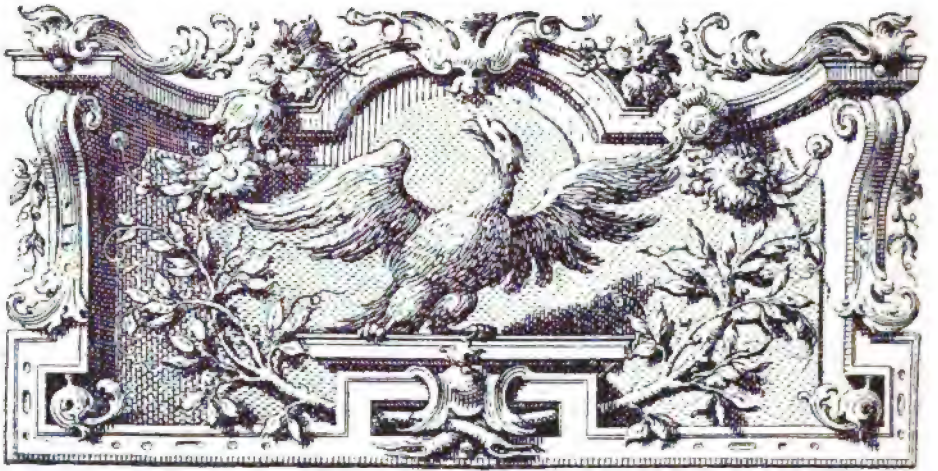
Marc Antonio de' Rossi scheint ein wenig bedeutender Künstler gewesen zu sein, dagegen wurde sein Sohn *Mattia de' Rossi* (geb. 1637, † zu Rom 1695) Bernini's Lieblingsschüler und früh von ihm zu bedeutenden Aufgaben geführt. Leider weiß ich nur über einen kleinen Theil derselben Näheres zu berichten.

Er baute für Clemens IX. (1667—1669) einen Palaß zu Lamporecchio und eine Kirche degli Scopoli zu Monterano und begleitete dann den Meister nach Paris, um dort Zeuge von dessen Mißgeschick zu sein. Eine eigene Kunstthätigkeit entwickelte er jedoch erst nach dem Tode Bernini's, dessen Nachfolger er als Architekt von St. Peter wurde. Als solcher entwarf er das Grab Clemens X. († 1676). Von ihm stammen ferner die Façade von St. Galla, die Rückseite des Palazzo Altieri, der Ausbau des Palazzo di Montecitorio, dessen Treppe sein Werk ist.

Die innere Einrichtung von St. Maria di Monte Santo ist ein Beweis, daß Roffi die ernste Größe und die wuchtige Handhabung der architektonischen Gedanken für das Nachahmenswerthe an Bernini's Kunst hielt. Für den Fürsten Pamfili errichtete er den Dom zu Valmontone, einen Bau von elliptischem Grundriß und mit schönem Glockenthurm. — Der Katafalk Alexander's VIII. ist eine verschlechterte Nachbildung desjenigen von 1676. Das Ospicio S. Michele (1686) und der Hafen in Trastevere, Porti di Ripa grande (1692), sind weitere den Charakter des Nutzbaues tragende Werke.

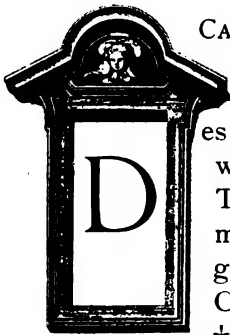
Interessanter gestaltet sich Roffi's Palazzo Muti Pappazurri und zwar der gegen die Piazza della Pilotta gerichtete Theil. Denn hier bemerkt man deutlich das Nachwirken französischer Eindrücke. An die Façade legen sich zwei weit vorgestreckte, einen Hof umschließende Flügel; zwischen diesen erhebt sich vorn ein stattliches Thor, ähnlich jenen, die im Quartier S. Germain zu Paris häufig zu finden sind. Die Einheit italienischen Palastentwurfes ist zu Gunsten nordisch-malerischer Gruppierung aufgegeben. Doch erkennt man in dem wuchtigen Detail, daß auch hier nicht der Wille genügte, um von einer Stilform zur anderen überzugehen, und daß das Wesen Bernini'scher Architektur auch in dieser Arbeit nicht verleugnet werden konnte.





XVII. KAPITEL.

CARLO FONTANA UND DIE SPAETFLORENTINER SCHULE.



Des Altmeisters Bernini einflußreichster Schüler wurde wieder einer jener Lombarden, die seit Michelangelo's Tod in ununterbrochener Folge nach Rom zogen, um mit dem derb-gefunden Sinn des Norditalieners die im großstädtischen Treiben verfallenden Kräfte zu beleben: Carlo Fontana (geb. zu Bruciatto bei Como 1634, † 1714. Unverkennbar wirkt auf ihn der kühne Sinn des Jesuiten Pozzo mächtig ein. Obgleich ein geschulter Architekt ist er ganz von der später eingehender darzustellenden malerischen Kunstweise Pozzo's beherrscht. Aber er verband sie mit der Monumentalität der älteren römischen Schule, indem er Reichthum mit Größe zu vermählen trachtete. Hierbei wird er aber nur zu oft schwer und schwülstig. Die mächtigen Formen erscheinen matt und kraftlos in den Linien, der Schwung fehlt ebenso wie die Feinheit der Empfindung. Die Gestaltungen entbehren des geistigen Lebens. Man meint, als sei Fontana oft selbst vom Ernst seines Schaffens nicht ganz durchdrungen, als arbeite er ohne inneren Trieb, virtuosenhaft, in Mißschätzung seines Publikums. Er ist immer großräumig, aber nur selten gelingt ihm ein auch bei Berücksichtigung der Zeit völlig befriedigendes Werk, denn es fehlt die Anmuth, die straffe Individualität; eine Lässigkeit liegt in der Behandlung der Bauglieder, seine bei noch so barocken Bildungen leicht

erkennbare Formenmüdigkeit zeigt sich auch in den formenreichsten Entwürfen (vergl. Fig. 179 und 180).

Der wichtigste Bau Fontana's ist die Façade von S. Marcello (1683) am Korfo, einer alten, durch *Giacomo Sansovino* umgebauten und in der Barockzeit abermals erneuten Kirche. Das Werk des letzten Meisters ist den Bauten Rainaldi's nachgebildet und unterscheidet sich von diesen dadurch, daß es in einem konkaven Bogen angelegt wurde. Hierdurch ward erreicht, daß alle Verkröpfungen — und von diesen ist der reichste und eigensinnigste Gebrauch gemacht — gleichzeitig dem Betrachtenden sichtbar werden, daß mithin der Eindruck der Kirche ein noch reicherer wird, wie bei geradlinigem Aufbau. Die perfek-

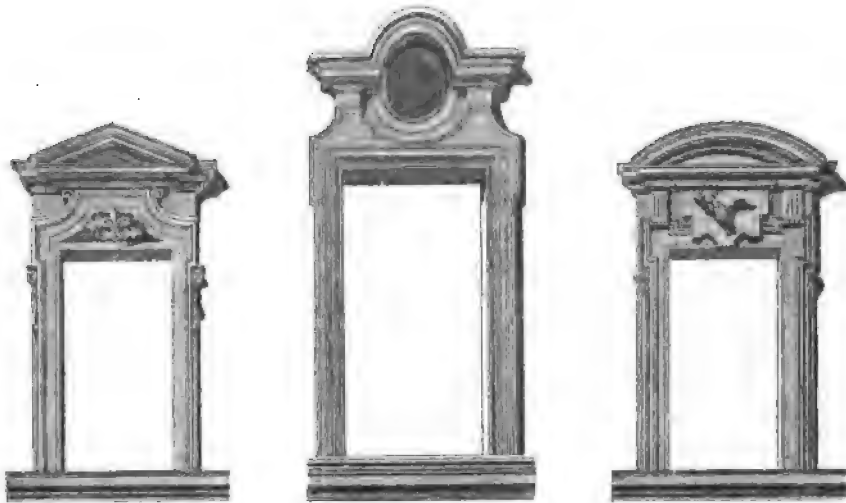


Fig. 179. Fensterformen der spätromischen Schule.

tivisch gedachten Gewände fehlen auch hier nicht an dem großen Achsfenster, vor dem auf keck gebrochenem Giebel als besondere Neuheit eine freistehende, jetzt leere Bildtafel sich erhebt. Diese Formen-
neuerung hat Fontana aus dem Norden nach Rom gebracht. Sie spricht dafür, daß wieder eine Glanzzeit der ewigen Stadt dahin ist, ihr leitender Einfluß im Kirchenbau wieder zu schwinden beginnt.

Im Anschluß an diese Façade entstand die gleichfalls gebogene von St. Trinità (Via Condotti). Die Kirche ist ein Ovalbau mit je drei Kapellen an den Seiten einer durch Gurte gegliederten Kuppel; an Stelle der Kassetten tritt ein System verschlungenen Bandwerkes. Der Altarraum, von oben beleuchtet, ist im Gegensatz z. B. zu S. Giacomo degli Incurabili, der hellste in der Kirche und leitet somit das

Interesse bei sonst wenig bedeutender Innenansicht auf sich. Viele Details in derselben weisen allerdings auf eine Bauzeit nach 1730.

Weitaus edler ist die Capella Cibo in St. Maria 'del Popolo (vor 1683), eines der material-stolzeften Werke der Zeit: ein griechisches Kreuz mit je zwei gekuppelten, in rothem Jaspis ausgeführten Prachtfäulen an den Schenkeln, mit einfacher, ganz der Ausschmückung durch die Malerei überlassener Kuppel. Derselben verwandt ist die Capella Ginetti in S. Andrea della Valle. Die Façade von St. Maria in Trastevere (1702) sei hier noch als Fontana's Werk genannt, ferner die kleinen Kirchen Beata Rita und St. Marta hinter dem Vatikan und die Kuppel des Domes von Montefiascone. Theilweise kenne ich diese Bauten nicht, theilweise bieten sich in ihnen keine zur Betrachtung anregende Gedanken.

Ein höchst eigenartiger Plan ist uns im Stich erhalten, in welchem Fontana eine Rundkirche mit zwei seitlichen Thürmen im Kolosseum aufzurichten beabsichtigte, und zwar derart, daß sie eine Spitze der ovalen Arena füllen sollte, so daß der alte Theaterbau also gewissermaßen den Vorhof derselben gebildet haben würde.

Der mehr dekorativen Kunst entzog sich Fontana keineswegs. In seinem Altar in St. Maria Traspontina hält er sich ganz in Pozzo's Formen. Beachtenswerth sind die beiden großen Triumphbogen, die er für den Herzog von Parma gelegentlich des Einzuges von Papst Innocenz XII. (1692) und Clemens XI. (1701) errichtete, wirkungsvolle und eigenartige, namentlich in der Umrißlinie reich bewegte Bauten. Im Jahre 1707 schmückte er gelegentlich des Todes von König Peter II. von Portugal eine römische Kirche, wie mir nach den erhaltenen Stichen erscheint, S. Giacomo degli Spagnuoli.

Der bedeutendste Kirchenentwurf Fontana's ist der des Domes zu Fulda (1700). Inwieweit der durch *Johannes Dientzenhofer* ausgeführte Bau dem italienischen Meister angehört, wird später nachzuweisen sein.

Dagegen ist hier ein mächtiger, auf deutschem Boden nach Fontana's Plan errichteter Profanbau zu erwähnen. Es ist dies der Gartenpalast des Fürsten Liechtenstein in Wien (1687—1708).¹⁾ Ein älterer Plan von 1696 beabsichtigte einen quadratischen Bau mit rings umschlossenem Hallenhof, in dessen Mitte sich ein Kuppelbau erheben sollte. Im Anschluß an diesen, dem Eingang gegenüber, war die Treppe gedacht. Dem Wunsche des Bauherrn entsprechend war der Palast in den einfachsten Formen gehalten. Der gegenwärtige Bau wird, nach Milizia, dem *Domenico Martinelli* (geb. zu Lucca 1650, † 1718)

¹⁾ G. Niemann, Palastbauten des Barockstiles in Wien. Wien 1882.

zugefchrieben, der in Rom gebildet wurde, in feiner Vaterftadt den Hauptaltar von S. Andrea fchuf, von dem aber größere Werke nicht nachzuweisen find. Es dürfte demnach möglich fein, daß Fontana den Palaft durch Martinelli habe ausführen laffen. Der Grundriß desfelben lehnt fich eng an den der römifchen Kafinen: ein Mitteltrakt mit dem Hauptfaal im erften Stocke, darunter mächtige dem Palazzo Barbarini entlehnte Vorhauſanlagen. Ferner an jeder Ecke ein Flügel, in deren vorderen beiden mächtige Marmortreppen aufſteigen. Vor die Front legte der Architekt einen Hof mit Wirthſchaftsgebäuden, die im Halbkreis nach vorne abgeſchloſſen ſind, hinter den Palaſt ein breites Gartenparterre, welches mit einem 1875 zerſtörten Pavillon abſchloß. Dieſer beſtand aus zwei geſchloſſenen Gebäudetheilen, über denen ſich,



Fig. 180. Thüre und Konſolen der spätrömifchen Schule.

ſie verbindend und ein offenes Thor bildend, ein ſtattlicher Bogen ſpannte. Die Architektur des Hauptbaues zeigt im Entwurf Verwandtſchaft mit Bernini's Palazzo Odeſcalchi; gemeinſam iſt die wagrechte Dreitheilung der Façade, das Zufammenfaſſen der beiden oberen Geſchoſſe in eine Kompoſita-Pilaſterordnung. Daß hier auch die Flügelbauten durch eine etwas niedere Ordnung gegliedert, alle Pilaſter aber auf das Erdgeſchoß theilende Quaderſtreifen geſtellt ſind, iſt mehr neu als glücklich. Prächtig wirkt die fünffache Arkade für das Vorhaus im Mittelbau dagegen erſcheint das der Konſolen entbehrende Hauptgeſims, namentlich das Todtlaufen deſſenjenigen der Flügel an den Kapitälern der Mittelordnung als ein Nachtheil der Kompoſition. Das Detail, in dem die gradlinigen Formen der spätflorentiniſchen Schule obwalten, iſt beſcheiden, trotz der rieſigen Abmeſſungen, die namentlich in dem großen, von Halbfäulen gegliederten Hauptſaal auffallen. Es offenbart ſich hier die Eigenthümlichkeit

der römischen Schule, daß sie keinen Sinn für Wohnlichkeit hatte, im Gegensatz zu andern, gleichzeitigen Wiener Palästen.

Das Majoratshaus des Fürsten Liechtenstein in Wien, auf welches später zurückzukommen sein wird, zeigt die Detailformen des Gartenpalastes ohne seine römische Grundstimmung. Dies scheint die Vermuthung, daß hier Plan und Ausführung nicht von einer Hand stammen, zu bestätigen.

Die Palastbauten Fontana's in Italien sprechen nicht gegen diese Annahme. Der Palazzo Bolognetti, jetzt Torlonia zu Rom (1680), dem Palazzo di Venezia gegenüber, ist ein im Sinne der alten Herrensitze streng und groß, aber mit nicht allzu glücklicher Vertheilung der Massen entworfener Bau, an welchem den Beschauer zunächst das große, säulenumrahmte, aber auch ohne inneren Zusammenhang mit den anderen Façadentheilen sich aufbauende Thor anzieht. Der Palazzo Grimani in Strada Rosella, das leider 1830 veränderte Teatro di Tordinona sind von geringerer Bedeutung. Der Palazzo Capponi in Florenz (Via Gino Capponi) endlich gehört unter diese Bauten, an dessen riesiger Façade zweierlei Hände beschäftigt gewesen zu sein scheinen; denn die drei unteren Geschosse tragen wesentlich den Charakter der Florentiner Schule, während die oberen beiden des fünfstöckigen Mittelrisalits, wie die ganze Hofansicht, Fontana's Werk sein dürften. Die letztere, dreigeschoßig mit je in einen Lifenenrahmen gestellten Arkaden und derb barocken Fensterverkleidungen, zeigt der gleichzeitigen vielfach noch an den alten Vorbildern hängenden Architektur der Florentiner Baukünstler gegenüber schon eine merkliche Ernüchterung. Auch hier ist das Todtlaufen der Gesimse der Flügel in den Mittelbau störend. Aehnlich gehalten ist der Palazzo Visconti in Frascati. Weiter nannten wir Carlo Fontana schon als Erbauer des Hauptthores am Palazzo reale in Genua.

Carlo Fontana war Mattia de' Roffi's Nachfolger als Baumeister von S. Peter. Da nunmehr das große Werk vollendet war, ordnete Papst Innocenz XI. eine genaue Veröffentlichung desselben an, ein Buch, welches 1694 erschien.¹⁾ Dieses Werk giebt aber zugleich Kunde davon, daß Fontana die Platzanlage vor St. Peter noch lange nicht für abgeschlossen gehalten hat. Er fertigte einen gewaltigen Plan, in welchem die concentrisch zusammenlaufenden Hallen Bernini's über den Rundplatz hinaus bis an den Tiber verlängert und durch einen Thorbau mit Glockenthurm abgeschlossen wurden, ein Projekt, von dessen Wirkung man sich aus dem Plane schwer eine Vorstellung zu machen

¹⁾ Carlo Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, 1864.

vermag. Die architektonische Behandlung hält sich verständigerweise streng an Bernini's Anfänge der Hallenbauten. Jener Thurm erscheint wie eine Studie nach dem Façadenentwurf des großen Meisters. Zwar wurde der Gedanke des Thorbaues nicht ausgeführt, aber er fiel darum nicht auf unfruchtbaren Boden, denn der Dresdener Architekt Mathäus Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Zwingers, welcher 1710 in Rom verweilte, hat unverkennbar fruchtbringende Anregung aus demselben gezogen.

Schüler des Carlo Fontana waren seine Neffen: *Girolamo Fontana*, der die feine, an gleichzeitige französische Bauten mahnende Facade des Domes zu Frascati und die Fontaine daselbst errichtete, sowie *Francesco Fontana*, dem die unglückselige Restauration von S. Pietro in Vincoli (1705) zur Last fällt, der jedoch in S. Apostoli (1702), dessen inneren Ausbau er durchführte, ein bedeutendes Werk schuf: ein mächtig breites Langhaus, mit rundem Chor und zwei durch je drei Kuppeln überdeckten Nebenschiffen. Ist an diesem Bau auch das Aeüßerste an üppiger Dekoration geleistet, hängen hier von den Gewölbgurten ganze plastische Gruppen — ein Sturz der Engel — als Fortsetzung der Deckenbilder herab, ist der Marmorreichtum ein hoch gesteigerter, so bleiben doch die Wucht des Hauptraumes und die schönen Durchblicke nach den säulenreichen Querschiffen erfreuliche Zeichen tüchtiger durch alle ornamentale Ueberreizung nicht zu vernichtender Kompositionskraft.

Ferner *Carlo Bizzaccheri*, der den Palazzo Negroni umbaute und die Façade von S. Isidoro und den Palazzo di S. Luigi de' Francesi schuf; der schon genannte *Sebastiano Cipriani*, welcher nach einem Erdbeben (1703) den Palazzo Antonelli zu Aquila, und ein weiterer *Fontana* aus Accumoli, der ebendort den Palazzo Quinzi errichtete; vielleicht jener *Carlo Stefano Fontana*, als dessen Werk die Façade von S. Eusebio zu Rom (1711) samt dem anstoßenden Kloster bezeichnet wird.

Ein wenig bedeutender ist *Alessandro Specchi*, von dem der Porto di Ripetta (1704), eine trefflich gedachte Hafenanlage am Tiber, die zwar neuerdings durch einen Brückenbau in ihrer Wirkung beeinträchtigt, doch durch ihren breiten, auf S. Girolamo de' Schiavoni als Achspunkt bezogenen Stufenzugang zum Flußniveau, sowie durch die malerische Anordnung der Umgebung immer noch beachtenswerth ist. Dagegen ist die für den Zweck zu anspruchsvolle Façade der Stallungen des Quirinal's, welche erst 1722, vielleicht nach seinen Plänen entstanden, schon völlig inhaltslos und ernüchtert. Wenig gelungener ist der Palazzo de Carolis, jetzt Simonetti, gegenüber S. Marcello, mit gequältem Mittelmotiv und für Rom besonders infolge des schlechten Hauptgesimses ungenießbarer Front.

Gemeinschaftlich mit *Francesco de Sancti*, schuf Specchi die berühmte Spanische Treppe (1721—25) (Fig. 181), die wie jener Hafen einen bestehenden Bau, und zwar diesmal S. Trinità de' Monti als Achsenziel wählte und durch überaus geschickten Wechsel von Rampen und Treppen, Vorbauten und Abfätzen die Schwierigkeit, daß die obere und untere Treppenfront nicht parallel laufen konnten, zu einem malerischen Reizmittel sinnvoll verwertete.

Eine Reihe von Festdekorationen, so die Einzugstriumphbogen für Innocenz XIII. (1721), der sich besonders geschickt der Palastrarchitektur des Kapitols anschließt, ferner minder phantasievolle Arbeiten aus der Zeit bis 1727 sind Sancti's Hand entsprossen.

An den zu jener Zeit mit barbarischer Rücksichtslosigkeit betriebenen Erneuerungsbauten alter Kirchen war vorzugsweise *Antonio Cannerari* (geb. zu Rom 1681) thätig, der die Kirche della Stimata di S. Francesco (um 1705), S. Giovanni e Paolo (um 1710) und die Façade von S. Paolo fuori le mure (1725, jetzt bekanntlich wiederhergestellt) in feiner trockenen Weise umgestaltete. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte er, nach einem verunglückten Versuch, in Portugal Glück zu machen, in Neapel, von wo aus er den Palazzo reale zu Portici baute (1738), der, auf der Höhe eines Lavaströmes gelegen, die Landstraße überbrückend mit zwei Loggien einerseits nach einem hübsch angelegten Garten, andererseits über Terrassen hinweg nach dem Meer sich öffnet; ein Werk von einfachem, schon ganz rohem Detail.

Als Festdekorateure wirkten ferner in Rom *Michelangelo Specchi* (um 1750) *Bartolomeo Poli* (um 1731), *Paolo Posi*, dessen zum Theil sehr beachtenswerthe Arbeiten in die Zeit um 1750 fallen. Die Neapolitanische Kunstweise Fanfaga's erbte sich fort in den sonderbaren Dekorationen *Sanfelice's* vom Jahre 1740, deren Hauptstück ein obeliskartiger Thurm mit gezierten Treppenanlagen bildet, und in dem schon französisch angehauchten Tempel des Hymen, welchen *Francesco Saraceni* 1745 am Hafen errichtete, namentlich aber in den eigenartigen Werken des *Francesco Antonio Picchiati* (Picchiani oder Picchetti, wohl des Sohnes des *Francesco Picchiani*, geb. zu Ferrara, † 1690), welcher in Neapel die Kirchen S. Giovanni delle Monache vor Porta Alba, S. Agostino bei der Zecca, del Divino amore, de' Miracoli schuf und S. Girolamo delle Monache umbaute.

In Carlo Fontana vollzog sich die Verschmelzung der römischen mit der Spätflorentinischen Schule. Pietro da Cortona hatte den Einfluß der letzteren nach Rom übergeführt, ihre Vorzüge und Fehler, die straffe Zeich-

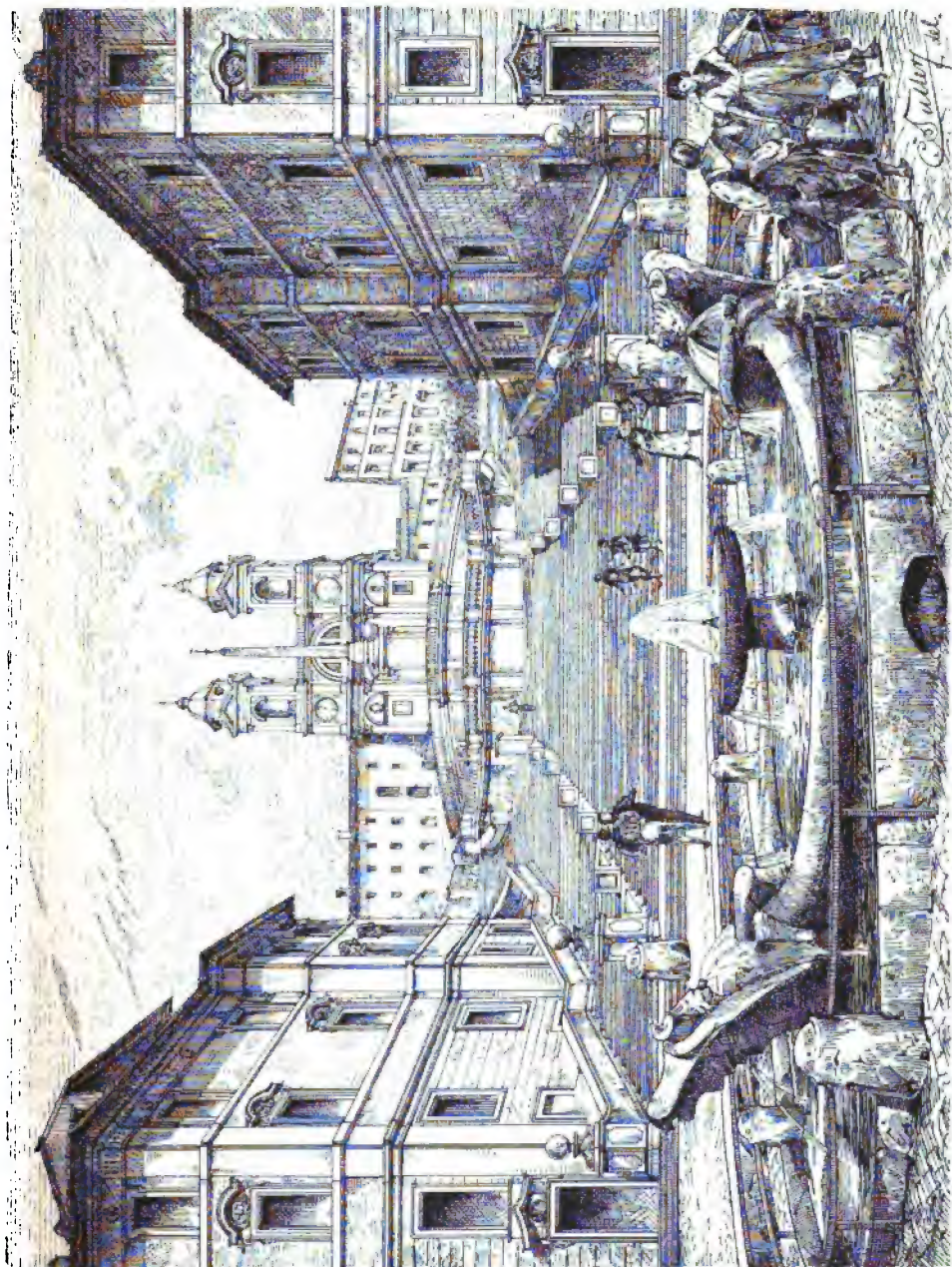


Fig. 181. Spanische Treppe zu Rom.

nung des Details, die Vorliebe für gerade Linien, eine gewisse trockene Verständigkeit mit in die römische Größe hineingetragen, während sie in der Heimath ein immer bescheidener werdendes Sonderdasein führte.

Neben Cortona vertrat *Gherardo Silvani* (geb. zu Florenz 1579, † 1675) die einseitigere, rein Florentiner Fortentwicklung des Barockstiles. Die älteren Werke desselben, wie die Vollendung des Palazzo Guadagni-Riccardi (1610), die Vergrößerung des Palazzo Piombino, der Ausbau des Palazzo Strozzi, gegen St. Trinità zu, sowie das Casino S. Marco u. a. entfernen sich noch nicht wesentlich von den Formen, wie sie sich aus Buontalenti's Schule herausgebildet hatten. Einfach, nur durch eine fast übertriebene Stockwerkshöhe auffallend, ist der Palazzo Panciatichi-Ximenes (1620). Der Palazzo Albizzi dagegen erhielt durch sein hübsches Arkadenthor mit beachtenswerthen Komposita-Kapitälern ein neues Motiv. Der Palazzo Ponzio (Via Cavour) ist geradezu ein Muster bescheidener, ja fast klassizistisch strenger Detaillirung, voll noch des Geistes der Spätrenaissance. Die Erdgeschosfenster sind dem Casino Mediceo entlehnt, doch trotz der späteren Entstehung in gebundeneren Formen gehalten.

Weiter gehört dem Meister der Palazzo Gherardesca an, ein Bau schon mit nach römischen Mustern, hauptsächlich aus einer Hohlkehle gebildetem Hauptgesims, breitachsig, mit stattlichem Mittelmotiv und nach dem Garten hin mit einer an jeder Bogenöffnung von Lisenen umrahmten Loggia. Räumlich ausgedehnt doch uninteressant ist der Palazzo Castelli, jetzt Marucelli. Am köstlichen Palazzo Riccardi, der 1659 vom Großherzog Ferdinand II. an die berühmte Familie verkauft wurde, die ihm jetzt den Namen giebt, vollzog Silvani umfassende Aenderungen im Innern. Die Umrahmungen der Hoffenster in Stuck führen die Motive Buontalenti's zur völligen Verschnörkelung, der zweite Hof ist wieder ganz in mattem Lisenenwerk dekorirt, nur die allerdings der alten Feinheit entbehrende Pracht der Saaldekorationen in gelbem Marmor, weißem und vergoldetem Stuck, die Bemalung der Spiegel und Gewölbflächen in etwas aufdringlichen Farben vermag einige Theilnahme zu erwecken. Bauten wie der Palaß an der Ecke der Via Gigli und der Piazza degli Aldobrandini, ferner der Palazzo Conti (Via dei Conti 5) mit zwar engem, doch hübschen Säulenhof und gefunder Fensterarchitektur, wie derjenige gegenüber Casa Buonarrotti (Via Ghibellina 67) mit schwerem Rustikadetail und sehr willkürlich angeordneten Giebeln, die sich an dem nachweisbar von Silvani entworfenen Liceo R. Forteguerri (1633) zu Pistoja wiederholen, gehören der gleichen Richtung an.

Die von ihm beabsichtigte Anlage eines Platzes vor Palazzo Pitti kam nicht zur Ausführung. Dagegen ist die Innendekoration von St. Annunziata (1669) fein Werk. Wenn sie gleich keinen Anspruch auf tektonische Logik erheben kann, sondern aus einer vor die Arkade

geblendeten Ordnung und darüber einer mit Rahmenwerk willkürlich gegliederten Oberlichtwand besteht, so macht der Raum doch einen gewissen festlichen Eindruck, der durch die gut eingetheilte, reich vergoldete Decke wesentlich gefördert wird. Erfreulich hinsichtlich der schlichten Detailirung, aber auch schon ziemlich nüchtern im Allgemeinen wirken die Kirchen St. Maria degli Angeli und S. Francesco di Paola vor den Thoren von Florenz und der Campanile von S. Jacopo sopr' Arno.

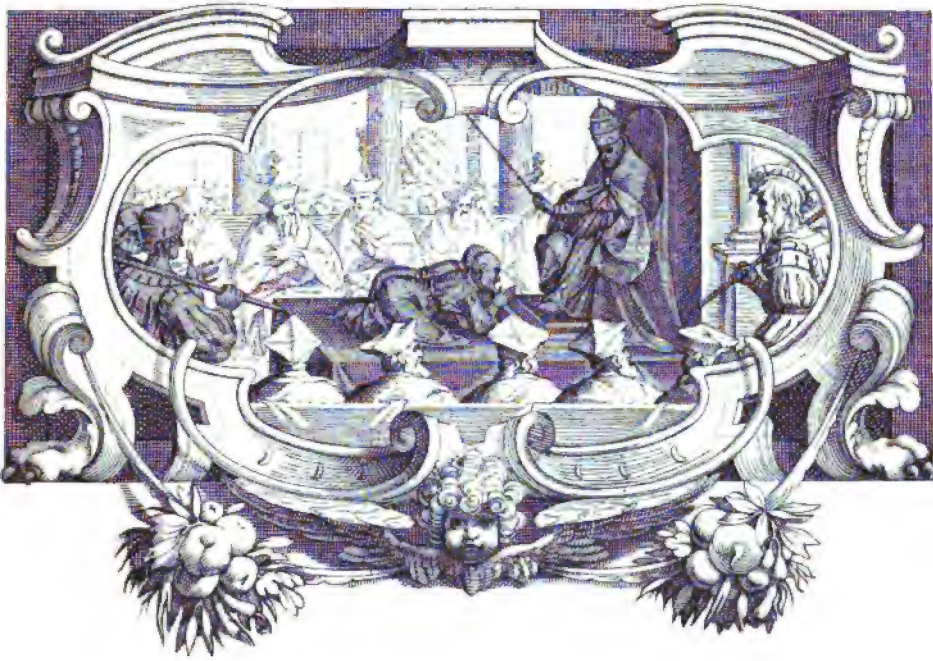
Unbehindert durch ältere Bauten konnte Silvani seine Kunst an der Kirche und dem Stift S. Firenze beweisen. Die Kirchenfaçade, deren Bau *Antonio Ferri* fortsetzte und *Ruggieri* vollendete, ist von riesigen gekuppelten korinthischen Pilastrern eingefasst, über deren Gebälk ein Segmentgiebel sich hinzieht. Dieser wird von einer Attika und an den Ecken von zwei nach außen gestellten Giebelabätzen überragt. Die Vorliebe für bewegte Umrisslinien hatte aber nicht nur zu diesem abenteuerlichen Kunststück geführt, sondern zu einer vollständigen Wiederholung der Kirchenfaçade am anderen Ende des anstoßenden dreigeschoßigen Stiftsgebäudes. Das Beste an dem Bau ist die noch immer tüchtige, kernhafte Detailirung, namentlich jenes Mittelrisalites, das im Palastcharakter gehalten ist. Das Innere der einschiffigen Kirche ist bei zweigeschoßigen Wänden und flacher Kassettendecke einfach und würdig durchgebildet. Die Treppe des Stiftes verdient wegen ihrer freien, zierlichen Gestaltung einen Blick. Manches Detail des Hofes zeigt schon Borromini'schen Einfluß.

Unter den Innendekorationen Silvani's, der eine Anzahl Kapellen in verschiedenen Kirchen ausstattete, sei die Capella Corfini (1670 bis 1675) in Carmine als bedeutendste Leistung hervorgehoben, eine reiche Marmorarchitektur in von barockem Detail fast ganz freier Durchbildung, abgesehen vom Hauptaltar, an welchem die gewünschte Wirkung nur durch diese erreicht werden zu können schien.

Pier Francesco Silvani, der Sohn und Schüler des Gherardo, vollendete die Verflachung des Florentiner Stiles. Sein Hauptwerk ist der Umbau des Palazzo Corfini (1656), namentlich die Errichtung der gegen den Arno zu sich erhebenden Façade, vor deren Hauptgeschoß sich ein lang gestreckter Balkon hinzieht; die Architektur ist höchst bescheiden und schlicht, das Ganze nicht ohne Wirkung und von den älteren Palästen durch den offenen, nach französischer Sitte nur durch eine Mauer gegen die Front abgeschlossenen Hof unterschieden. Das Detail hat schon viele Abweichungen von der entschiedenen Florentiner Linienführung; doch darf man die heutige Inneneinrichtung nicht dem Silvani zuschreiben, da sie, namentlich die Treppe und der Festsaal, erst

1694 durch *Antonio Ferri* errichtet wurde; die erstere ist der bessere Theil, eine stattliche, dreiarmige Anlage mit wirkungsvoller Dekoration. Dagegen ist der in zwei Ordnungen gegliederte Saal entsetzlich roh, dabei ächt florentinisch in der Detailbildung, welche jedoch überall der Kraft beraubt und durch eigenwillige Sonderbarkeiten, wie abgerundete Gesimsköpfe, übereck gestellte jonische Kapitäle u. f. w. entstellt wird.





XVIII. KAPITEL.

GUARINI.



eben diesen Künstlern, an deren Werken eine nach und nach eintretende Ermattung hinsichtlich der Kraft der Phantasie und des eigentlichen künstlerischen Könnens deutlich zu beobachten ist, welche zwar noch in großen Formen schufen, doch ohne sie mit pulsirendem Leben erfüllen zu können, denen das gewaltige künstlerische Rüstzeug Bernini's unbequem und störend, ja erdrückend auf dem zu kleinen Körper hing, suchte eine jüngere Schule neue Wege, indem sie vorzugsweise an dem durch Borromini's jähen Tod unterbrochenen Gedankengang anknüpfte. Aber nur einer von diesen hat so mit jedem Pulschlag sich demselben hingegeben, wie der große Vorkämpfer für durchaus neue architektonische Gestaltungen, nur Einer ähnelt ihm an Gestaltungseifer und Tiefe des Strebens, indem er den formalen Eigenschaften seines Vorbildes noch die Gluth eines tief kirchlich erregten Gemüthes hinzufügte: der Theatinermönch *Guarino Guarini* (geb. zu Modena 1624, † 1683 oder 1685).

Der erste Bau dieses barockesten aller Architekten, welchen er in seiner Vaterstadt, wohl unmittelbar unter den dort herrschenden Einflüssen, geschaffen haben soll, das *Theatinerkonvent*, jetzt Mädchenschule (1641?), ist schlicht und streng gehalten. Die beiden Untergeschosse bilden einen durch die Fenster umrahmende Mauerstreifen getheilten Sockel, die beiden oberen eine jonische Pilasterordnung. Durch Wechsel der Achsweiten und Leerlassen einzelner Felder ist die große Front gegliedert. Die *Façade* des *Collegio romano* in Rom mag dem jungen Mönch beim Entwurf vor Augen geschwebt haben.

Die anstoßende Kirche *S. Vincenzo*, die schon 1617 begonnen und erst 1761 von dem florentiner Klassizisten *Niccolò Gaspare Paoletti* vollendet wurde, zeigt noch die Kunstart des *Tibaldi*: ein breites Hauptschiff, dessen Gurten auf Säulen ruhen, je drei schmale Kapellen zwischen diesen, einen quadratischen Kuppelraum, seitlich mit Emporen, in der Achse mit Halbkreisapsis. Das Ganze ist jedoch schwülstig und zu groß im baulichen Apparat für die kleine Grundfläche.

Guarini's Kunst entfaltete sich erst, seit er vor 1674 in die Dienste des Herzogs *Carlo Emanuele II.* von Savoyen, und nach dessen 1675 erfolgten Tod in diejenigen seines prachtliebenden Sohnes des Königs *Vittorio Amadeo I.* (1675—1730) gelangte.

Die fast ein Menschenalter dauernde Zwischenzeit scheint der Meister mit dem Studium *Borromini'scher* Architektur ausgefüllt zu haben. Wir haben zwar Nachrichten, daß er Antheil an zwei Kirchenbauten zu *Vicenza* genommen. Die eine derselben, *S. Gaetano*, dürfte aber wohl ganz ein Werk des Paduanischen Baudilettanten Graf *Girolamo Frigimelica* und mithin die Angabe ihrer Bauzeit zwischen 1721 und 1730 richtig sein. Bei *S. Stefano*, einer Kirche, die 1695 restaurirt und 1740 von *Carlo Borella* verändert wurde, ist die Zurückführung des Entwurfes auf Guarini vielleicht eine berechtigte, denn dieselbe ist eine jener Nachbildungen der Jesuitenkirche zu Rom, wie wir sie aus den Bologneser Bauten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Werke eines *Natali* oder *Martini* kennen lernten, ein sehr schön entworfenes und gut im Detail behandeltes Werk, das etwa die zweite Entwicklungsstufe des Meisters kennzeichnen dürfte.

Erst nachdem er im Süden sich aufgehalten, nachdem er einestheils den *Borromini*, andernteils die ganz wild gewordene Kunst der Nachfolger *Fansaga's* kennen gelernt hatte, entfaltete sich seine eigenartige Schaffensweise.

Die Kirche *S. Gregorio* zu *Messina* (Fig. 182) dürfte sein Werk sein, welche an barocker Tollheit im Norden Italiens nicht ihres Gleichen hat, in der die ausschweifendsten Ideen *Borromini's* mit einer Ueber-



Fig. 182. S. Gregorio zu Messina.

ladung der Formen, einem mäßigen Schwulst vereint sind, der scheinbar das Danaergeschenk spanischer Herrschaft war. Gegen dieses Werk gemessen erscheinen die späteren Bauten unseres Meisters reif und abgeklärt.

Die zahlreichen Versuche des Herzogs Vittorio Amadeo II. von Savoyen, sich mit Hilfe Oesterreichs, Englands und Hollands wieder von den allzudrückenden Umarmungen Ludwigs XIV. frei zu machen, waren mehr oder minder unglücklich ausgefallen. Frankreichs politischer Einfluß auf das Alpenland, dessen es als Operationsbasis für seine italienischen Pläne bedurfte, war vor und nach den Kämpfen der Jahre 1686—1695 der allein vorherrschende; aber er wurde als ein schwerer Druck von dem ganzen Lande und auch von seinen Fürsten empfunden.

Während in der Vorzeit Turin sich gern den nordischen Anregungen auch hinsichtlich der architektonischen Formen hingab, während man sich unter Carlo Emanuele, bei einer dem ohnmächtigen Frankreich gegenüber unternehmungslustigen Politik, den durch Frauenwunsch eingeführten künstlerischen Einfluß von Paris gefallen ließ, zeigte sich gerade inmitten der Kämpfe unter Ludwig XIV. eine ächt nationale Bauentwicklung. Das alte kriegerisch-ernste Savoyen, welches sich als Mittelglied zwischen dem österreichischen und französischen Machtkreise gestärkt und mit dem Gedanken seiner internationalen Bedeutung erfüllt hatte, suchte nun, angeregt durch die Prachtneigungen der Zeit, durch seine Verbindungen mit dem üppigen Hofe von Paris, nach Art des 17. Jahrhunderts seine Stellung monumental zum Ausdruck zu bringen. Die repräsentative Politik, die allseitig getheilte Anschauung, daß ein Staat bedeutend sei, sobald sein Hof bedeutend erscheine, die erwachende Lust nach einer strahlenderen Krone, als es der Herzogshut war, führte Vittorio Amadeo II. dazu, seine Hauptstadt mit neuen Prachtbauten zu erfüllen und auf diese Weise durch die damals so viel überzeugender wirkende Kraft künstlerischer Thaten der Welt seine fürstliche Selbstherrlichkeit zu beweisen.

Guarini wurde zur Ausführung der mannigfachen Pläne berufen. Er eröffnete seine vielseitige Thätigkeit an dem Palazzo dell' Accademia delle scienze (1674). Dieser mächtige Bau besteht aus drei Hauptgeschoffen, deren jedes durch ein Gesims abgeschlossen, und von einer Pilasterordnung gekennzeichnet wird. Das Material ist, bis auf die gequadranten Eckpilaster und einzelne Gliederungen, Backstein, der aber nicht wie in Bologna durch Formbrand für die dekorative Verwendung vorbereitet, sondern dort, wo er zur Ausbildung von Profilen benutzt wird, mit dem Hammer beschlagen wurde. Trotz dieser schwierigen und wenig sauber durchführbaren Technik ist die Gestaltung der Fenster- und Gewände eine überaus reiche: Im Erdgeschoß eine starke Rustika, im Hauptstockwerke aufgerollte Giebelanfätze über den Fenstern, dazwischen ovale Oberlichter, die wieder Segmentgiebel bekronen; im dritten Geschoß Oberlichter mit Kurvengewänden zwischen Giebelanfätzen, die

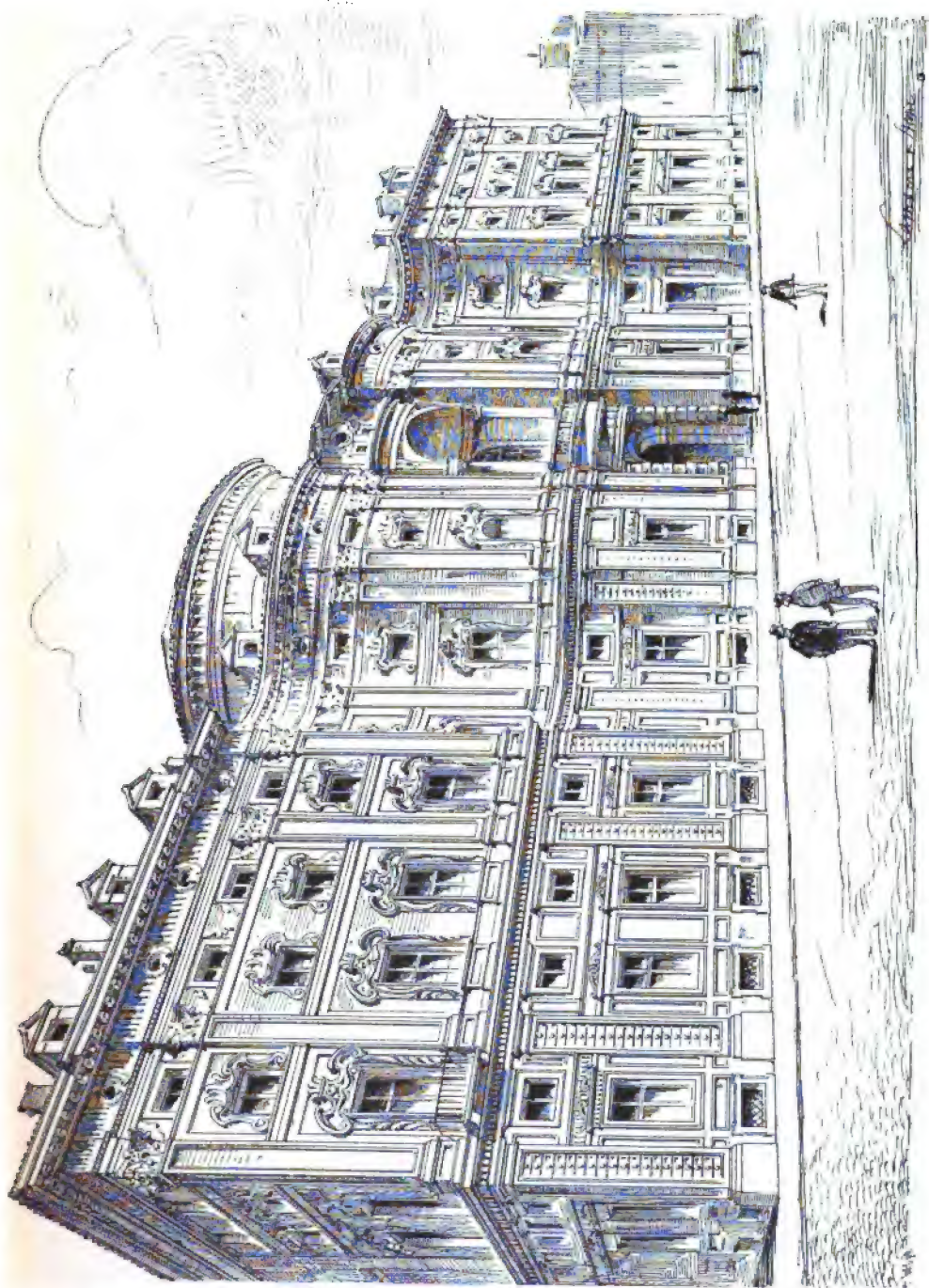


Fig. 183. Palazzo Carignano zu Turin.

abermals von einer gewundenen Verdachung bekrönt sind. Diese Fenster, je 21 an der Hauptfront, sind durch Pilaster meist zu zweien gruppiert, die Wandflächen zwischen ihnen durch Rahmenwerk gegliedert. Aber trotz dieses Reichthums der Durchführung hat der mächtige Bau doch nichts Freies, erscheint er, namentlich auch infolge der schweren Färbung des Materials, finster und unfreundlich.

Einem zweiten räumlich noch bedeutenderen Bau suchte daher Guarini, da er an das gleiche Material gebunden war, ein festlicheres Gepräge durch die lebendigere Durchführung des an der Akademie etwas vernachlässigten Grundrisses zu geben; dieser, der Palazzo Carignano (1680) (Fig. 183), blieb unvollendet, die Rückseite wurde erst 1871 in Marmor aufgebaut. Die alte Façade, aus zwei Hauptgeschossen und drei Mezzaninen, einem zwischen, sowie zweien über jenen bestehend, bildet in ihrer Grundform eine reich bewegte Kurve. Dieselbe wird dadurch bedingt, daß Guarini in der Achse ein mächtiges, ovales Vorhaus anlegte, an dieses zwei rechteckige Räume seitlich und nach vorn eine oblong sechseckige Vorhalle anschloß, die im ersten Stock als Podium der beiden an der Frontseite das Vorhaus in Kurvenlinien umarmenden Treppenläufe dient (Fig. 184). Es ergab sich daher ein breiter Vorbau in der Mitte der Front, der jedoch in der Achse durch eine konvexe Kurve für das Thor unterbrochen und gegen die beiden geradlinigen Flügel in zwei weitere scharfe Konvexkurven übergeführt wird. Dieser wunderlichen, gewissen Rococokommoden ähnlichen Form entspricht der Aufbau. Das Erdgeschoß gliedern toskanische Pilaster, deren Schaftfüllungen durch ein sonderbares aus dem Backstein herausgemeißeltes Ornament wie in zahlreiche wagrechte Schubfächer getheilt scheinen; das Hauptgeschoß und die oberen Mezzanine umfaßt eine korinthische Pilasterordnung, über der sich ein ihrer Höhe entsprechendes Konfolengesims hinzieht. Um die Fenster lagern sich barocke, wieder in Backstein hergestellte Umrahmungen von außerordentlich rohen Formen. Infolge des mühselig zu bearbeitenden Materials sind die Linien ohne Schwung und unsauber; die in wildgechlungenen Kurven gehaltenen Gewände liegen wie nasse Tücher um die scheitelrechten Fenster. Als wenn in den Hauptlinien an Krümmungen noch nicht genug geleistet sei, ist das Achsenmotiv noch besonders behandelt. Aus dem konkaven Viertelkreis springt ein aufgequaderten toskanischen Säulen ruhender Balkon in konvexer Biegung hervor. Darüber, in der Vorderlinie ihm entsprechend, erhebt sich eine große Nische und endlich über dem Hauptgesims ein Rundbau mit den Oberlichtfenstern des über dem Vorhaus angebrachten Festsaales. In neuerer Zeit hat man — wohl den Anschauungen Guarinis gemäß — noch einen keck geschwungenen Giebel vor jenen Rundbau gesetzt.

Auf einem mächtigen Bronzefchild verkündet derselbe, daß hier der Schöpfer des italienischen Einheitsstaates, König Viktor Emanuel, geboren sei. Die Innenräume, außer dem Vorhaus faßt durchweg modernisirt, bieten wenig Beachtenswerthes.

Unter den Bauten der piemontesischen Großen nehmen einige Schöpfungen Guarini's eine hervorragende Stellung ein.

Zunächst ist trotz der späteren Entstehung seinen Plänen zuzuschreiben der Palazzo Provana di Collegno (1698). — Wieder ist das Hauptgewicht auf die Ausgestaltung des Vorhauses gelegt. Der vordere Theil desselben bildet ein Achteck, der hintere ein Oblong, in das ein von acht toskanischen Säulen getragener Kreis geschickt eingestellt ist. Die Façade nähert sich derjenigen der Akademie; jenes Florentiner Motiv der nach auswärts sich bäumenden Giebeltheile kommt vielfach in derselben zur Verwendung. Die Gelasse des Palastes sind großräumig, aber leer und nüchtern dekorirt.

Ganz von gleichem Geiste, obgleich nicht nachweisbar ein Werk Guarini's, ist der Palazzo Barolo (1692), dessen wuchtiges, hier rechtwinkliges Vorhaus wieder von toskanischen, im untern Drittel mit gewundenen Kanneluren versehenen Säulen gegliedert wird und seine Verlängerung in einer stattlichen dreiarmligen Treppe findet. Die

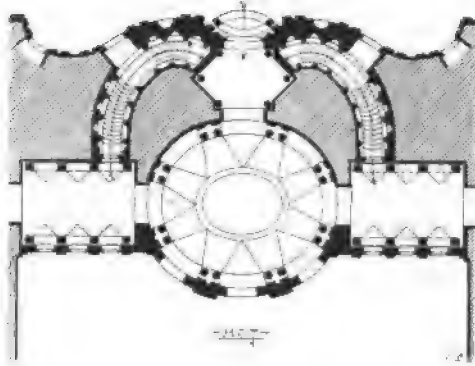


Fig. 184. Palazzo Carignano zu Turin.
Vorhausanlage.

Ausbildung des Treppenhauses ist eine eben so reiche, als die der übrigen Bauglieder, aber weit feiner und zierlicher, so daß hier wohl das Walten einer andern Hand zu erkennen ist. Die Façade dagegen ist für die enge Straße, in der sie sich jetzt, seit dem Bau der Curia Maxima, befindet, zu mächtig: im Mittelfalut in krausestem Barock, an den Flügeln aber die trockenste Detaillirung.

Als Beispiel eines minder fürstlichen Baues verwandter Art, doch von kaum minder bewegter Dekoration, namentlich im Vorhaus, sei noch der Palazzo S. Marzano genannt, dessen innere Einrichtung höchst wahrscheinlich dem Guarini angehört.

Die höchste Entfaltung seiner Fähigkeiten zeigt dieser in den Kirchenbauten. Der älteste ist S. Lorenzo, eine Centralkirche, die, an einen Schloßflügel sich anlehnend, nach außen nur durch den sonderbaren Kuppelbau erkenntlich ist. Dieser besteht aus einem unteren Acht-

eck mit konvexen und einem oberen mit konkaven Seiten und darüber einem Mittelding zwischen Kuppel und Laterne. Das Innere (Fig. 185) scheint geradezu darauf angelegt, den Beschauer über die Massenvertheilung, über den Unterschied von getragenen und tragenden Gliedern nicht zur Erkenntniß kommen zu lassen. Borromini's S. Ivo gab zwar die Anregung zu diesem Bau, ist aber noch weit überboten. Es giebt keine einzige Gerade in der ganzen Anlage. Aber selbst in den vielfechlungenen Kurven schien Guarini die Ruhe zu groß. Er schuf sich daher ganz neue Gesimsformen. Die bezeichnendste derselben ist der in leicht gewellter Schlangenlinie gebildete Eierstab. Der Grundriß ist ein Kreis, in welchen sieben konvexe Segmente, auf Säulen ruhende baldachinartige Vorbauten hineinragen. Die achte Seite, an der das Thor einmündet, ist glatt, in jeder der übrigen befindet sich ein Altar. Besonders hervorgehoben ist der dem Eingange gegenüber gelegene, der nach römischen Vorbildern zu einem Ovaltempel ausgebildet und nach venetianischen mit einer dahinter angebrachten, durch kräftiges Oberlicht erleuchteten Sakristei in Verbindung gebracht ist, so daß der Hauptaltar der hellste Gegenstand in dem allgemeinen Halbdunkel ist. Im tiefsten Schatten liegen die vier Altäre unter den Baldachinen. Die schwere Färbung der verwendeten Marmorarten, die Sparsamkeit mit dem Gold, das wieder nur am Hauptaltar stärker auftritt, das sinnverwirrende Durcheinander bei unsicherem, nur hoch oben durch die unfertige Kuppel eindringendem Lichte — Alles dies ist höchst bezeichnend für die Geistesart des mönchischen Baumeisters, dem die durchleuchtete Klarheit, die übersichtliche Verständigkeit und die heitere Sinnlichkeit der Renaissance für seine Auffassung der Religiosität nicht genügten, der vielmehr in mystischer Schwüle, in nur mit grübelnder Tüftelei zu erfindendem Formenwust das Höchste schaffen zu können glaubte. Da ist Nichts von der heiter übersprudelnden Fülle der Phantasie eines Cortona oder Pozzo, nicht die Kraft einer im Schaffen unbeforgt über alle Grenzen feinerer Erwägung sich hinwegsetzenden Meisterhand, sondern der qualvolle Drang des Ehrgeizes, das Nichtdagewesene, Unerhörte zu leisten, wie er in Borromini mächtig war, verbunden mit einem Geiste, dem das Einfache um seiner Verständlichkeit willen hassenswerth, und das Unfaßliche um seiner Dunkelheit willen verehrungswürdig erscheint. Hier erkennen wir am besten jenen Guarini, der, sein Talent begrabend, sich in die Tiefen der Astrologie verfenkte und dicke Bände mit den krausen Geheimnissen mystischer Wissenschaft füllte, Aber wenn man seine Auffassung des Kirchenbaues als eine historisch berechnete hinnimmt, so muß man alsbald mit Bewunderung erfüllt werden über die Macht des Ausdruckes, welche sich hier äußert. Niemand wird

sich dem Eindruck des geheimnißvollen Baues entziehen können, Niemand den Geist läugnen wollen, mit dem beispielsweise die Kuppel aufgebaut ist, Niemand sich des Gefühls zu entrathen vermögen, dass er hier in einem Raum sich befindet, dem der Hauch einer bestimmten denkwürdigen Zeit in berauschernder Macht erhalten blieb.

Etwas klarer, doch im Grunde gleichen Gehaltes ist das Santuario della Madonna della Consolata (Fig. 186).

Auf die Grundrißgestaltung dieses Bauwerkes dürfte St. Maria della Salute Einfluß gehabt haben; denn auch hier hat jene Dreitheilung Platz gegriffen, die der berühmten venetianischen Kirche eigen ist. Der erste Raum ist ein durch acht Pilafterpaare getheiltes Oval, mit mäch-

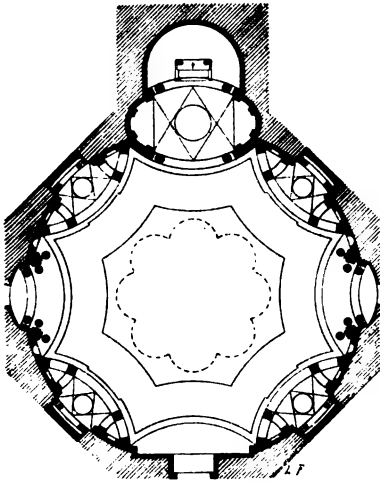


Fig. 185. S. Lorenzo zu Turin. Grundriß.

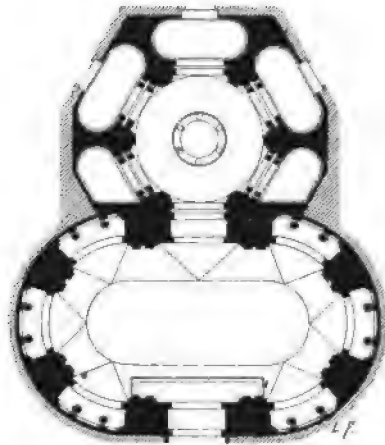


Fig. 186. Santuario della Madonna della Consolata zu Turin. Grundriß.

tigem, in flottester Scheinarchitektur gehaltenem Deckenbild auf dem Spiegelgewölbe. Die Wände sind in Marmortönen gemalt, die korinthischen Kapitäle vergoldet, die ganze Dekoration späteren Ursprungs im Rococo-Stil ausgebildet. Die störende, goldüberladene Orgel über dem Hauptthor ist modern, die übrige Dekoration wohl erst nach der Deckenmalerei (1717) entstanden.

An der Langseite liegt der Eingang zum zweiten Raum, einem kleineren Sechseck, das in Marmor dekoriert, reich vergoldet, von einer in glänzender Meisterschaft bemalten Hochkuppel bedeckt, nach allen Seiten sich öffnet und zwar an den Flanken gegen in tiefem Schatten liegende, erst später theilweise durch Oberlichte erhellte Kapellen, in der Achse gegen den gleichfalls mystisch dunkel gelegenen Hauptaltar. Hinter diesem liegt eine runde Sakristei. Die Fassade ist unausgebildet.

Die große Hauptkirche von Turin S. Filippo (1679) wurde 1719 zerstört und durch *Jurara* wieder so aufgebaut, daß an ihr die Hand des älteren Meisters nicht mehr erkenntlich ist.

Als viertes Werk folgte die Kapelle S. Sudario (1657?—1694) ein Anbau an den Dom S. Giovanni. Es ist dies die Grabkapelle des Hauses Savoyen. Im Erdgeschoß befinden sich die Gräfte, darüber ein kreisrunder Bau (Fig. 187), welcher durchweg, bis auf die in Bronze hergestellten Bafen und Kapitäle, in schwarzem, über dem Gurtgesims in dunkelgrauem Marmor aufgeführt wurde. Der Kreis ist in neun Theile abgetheilt; an acht dieser Theilpunkte sind korinthische Pilaster angebracht, einer entfällt infolge eines breiten nach dem Dom sich öffnenden Bogens. Auf dem leicht verkröpften Gurtgesims ruht das in zierlichem Muster kassettirte Gewölbe; um aber die Last desselben aufzuheben, sind drei breite Gurte so von Pilaster zu Pilaster gespannt, daß sie, je einen überspringend, drei Zwickel mit breiter Basis und drei doppelt so breite Nischen oder Halbkuppeln bilden. Ueber den freien Pfeilern aber entwickelt sich an der Attika je eine Art dekorativer Giebel und darüber Rundfenster, welche, jenen in den Zwickeln entsprechend, die Umsetzung der Neuntheilung in eine Sechstheilung einleiten. Diese wird in der weit über die gewöhnliche Form mächtigen Laterne die herrschende. Denn hier wechseln sechs Rundbogenfenster mit sechs deren Kämpfer tragenden Pilasterpaaren, zwischen denen innen je eine Nische, außen ein ovaler Rahmen angeordnet ist. Das Eigenartigste ist die Kuppel. Von Scheitel zu Scheitel der Fenster spannt sich eine Reihe ornamentirter, in der Mitte durch einen Baluster gestützter Stichbogen. Je von deren Scheitel eine zweite u. s. f., so daß die siebente nur noch Raum für eine zweite kleine und niedere Laterne läßt, über der ein von drei Reihen Rundbogenfenster durchbrochener Helm aufstrebt. Das System der Kuppel ist ebenso neu als struktiv richtig, die Wirkung nach außen freilich sehr unruhig. Denn Guarini benutzte die Zwickel zwischen den Bogen für kleine Fenster, um der Kuppel nach Innen ein eigenthümlich reiches, durch buntes Glas noch reizvoller gestaltetes Licht zu geben. Zwischen den Pilastern der Hauptordnung befinden sich stattliche auf korinthischen Säulen ruhende Bogen, bez. unter den Zwickeln wieder jene konvexen, nach rückwärts durch Nischen zu Rundkapellen sich erweiternde Säulenvorbauten, die der Turiner Meister den römischen Architekten nachbildete. In der Mitte des Rundbaues, von einem über einige Stufen zugängigen Rundgang umgeben, erhebt sich der reiche, das Hauptheiligthum der Kirche umschließende Altar.

Trotz des Materials ist es Guarini hier nicht in gleichem Maße gelungen, die gewünschte Stimmung feierlicher Grabespracht zu er-

zielen. Während im Detail der anderen Theile sehr wohl ein Zug weihervoller Ruhe liegt, während die Deckenkonstruktion kaum geistvoller für den kleinen Raum erfunden werden kann, um bei gleicher Höhe nicht den Eindruck des Ueberschlanken zu machen, gelang es ihm doch nicht, ihr eine wahrhaft monumentale Gestaltung zu geben. Wohl hat der gelehrte Astronom, der den geheimen Naturkräften nachspürende Mönch es verstanden, neue statische Gesetze für seinen Kuppelbau zu erfinden, aber er vermochte ebenfowenig, alsbald eine befriedigende, die Gewalten in augenfälliger Weise bindende, künstlerische Lösung für dieselben zu finden, wie es anderen Meistern am Ende einer in sich vollendeten Kunstperiode gelang, aus dieser heraus wahrhaft Neues und zugleich Harmonisches zu schaffen. Wie sich ganze Stile nicht erfinden lassen, so selbst nicht einmal dauernd gültige Einzelformen für Bauglieder mit neuen Zwecken. Beide wollen empfangen, getragen und geboren werden und springen nicht fertig aus dem Kopfe, selbst des begnadetsten Künstlers.

Guarini hatte keinen Schüler. Er ist, gemeinsam mit dem Jesuiten Pozzo, der rechte Schlußstein im Gebäude des Barockstiles. Zwei Mönche gaben demselben die letzte ausdrucksvollste Form; nicht hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung, denn in Bologna sollte noch eine neue Schule sich herausbilden, aber hinsichtlich der Kraft des barocken Strebens. Niemand ist später mehr verhöhnt

worden, als diese Mönche, die einst ganz Europa mit ihrem Ruhme erfüllten. Wer ein Bändchen jener späteren, auf Palladio begründeten Lehrbücher der Architektur gelesen hatte, fühlte sich berechtigt, von dem hohen Standpunkt der Rechtgläubigkeit in ästhetischen Dingen dem Theatiner wie dem Jesuiten, Dutzende von „Fehlern“ vorzuhalten. Freilich, auch Guarini gehörte nicht zu denen, die das beruhigende Glück genießen, „zu wissen, wie es gemacht wird,“ jenes Glück der Kinder und Kindlichen, die die Verführung von sich zu halten verstehen, und Leidenschaften als verwerflich meiden. Auch er, der neben dem Künstler ein Gelehrter war, hat alle jene schönen Regeln aus der Zeit des Vignola gewiß so gut gekannt, wie ein moderner Architekt seinen Mauch oder Bötticher. Aber das vielgestaltete Leben der Zeit, die Unterströmung der Gegenreformation, der Duft von Blut und Weihrauch, der

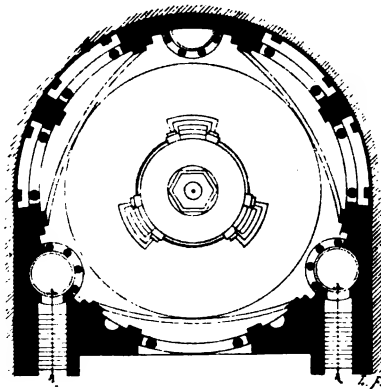


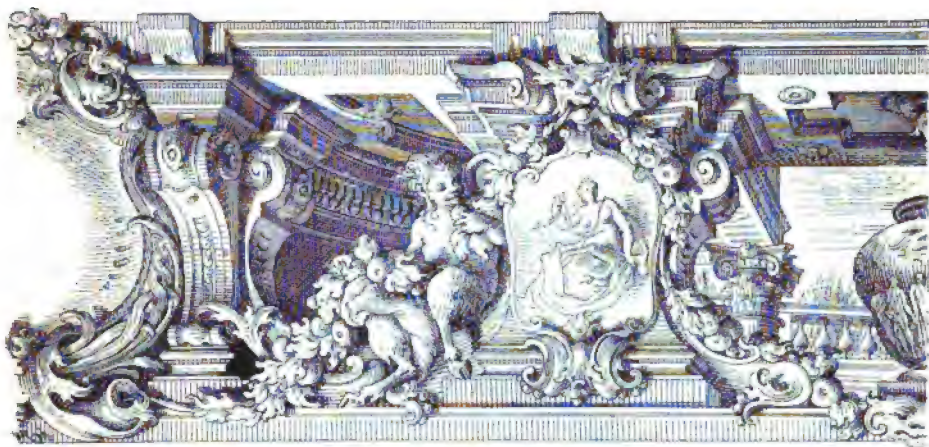
Fig. 187. Kapelle S. Sudario zu Turin.
Grundriss.

die Luft jener Zeit erfüllte, ließen ihm jene Formenrichtigkeit als langweilig und die Regel als Pedanterie erscheinen. Er wollte starke Effekte für tief erregte, verwilderte Gemüther, er war ein Geistlicher, der sein Volk kannte, der mit in das gewaltige Ringen um dessen Seele eintrat, ein Ringen, in dem das Empfinden wider das Erkennen stand.

Während er in Turin baute, zogen wenig Meilen davon französische und italienische Truppen mordend durch die ketzerischen Thäler von Savoyen und Piemont, starben 3000 Waldenser unter ihren Schwertern den Glaubenstod, schmachteten 10000 in Gefängnissen. Die katholische Kirche kehrte als Siegerin in die früher verlorenen Länder zurück. Sie umging die in Furcht vor ihrer grausamen Gewaltthätigkeit Erstarrten mit dem Zauber mystisch-hingebender Frömmigkeit. Sie betäubte die Gemüther, um sie zu beruhigen; sie nahm dem Kopf die Luft an Erwägungen, indem sie das Herz mit märchenhaften Bildern erfüllte; sie zeigte sich in ihrer Größe für diejenigen, die für ihre Wahrheiten nicht zugänglich waren, in ihrem Reichthum für jene, die das Elend der Zeit in Zweifel gebracht hatte, im Triumph des Erfolges für die Schwankenden.

Wenn es nun die Aufgabe des Künstlers ist, seiner Zeit den rechten Ausdruck zu schaffen, wer will dann die Meister des Barockstiles schelten, daß auch sie dieselbe sich gestellt haben. Aber den Geist, mit welchem sie ihrem Jahrhundert gerecht zu werden verstanden, nachzuempfinden, das muß zu einer Aufgabe der Kunstgeschichte werden. Wir müssen billig denken auch über diese Künstler, sie am Maßstab ihrer Zeit beurtheilen, so gut wie wir es etwa einem Bildhauer äginetischer Statuen oder einem romanischen Meister gegenüber thun.

Guarini war auch außerhalb Italiens ein geschätzter Künstler. So begann er zu Paris 1662 den Bau der Theatinerkirche St. Anne (Quai Voltaire), der jedoch bald unterbrochen, 1714 durch *Lievain* nach dem alten Plan wieder aufgenommen und endlich 1747 von *Desmaysons* durch Herstellung eines Thores an der Straße vollendet wurde. Jetzt ist sie zerstört. Die mittlere Kuppel der Kirche ruhte auf vier übereck gestellten Pfeilern, zwei oblonge Räume mit gleichfalls abgeschrägten Ecken schloßen sich in der Längsachse an, in der Querachse aber zwei Halbkreis-Kapellen. Die Façaden verschwanden in dem die Kirche umgebenden Häuferviertel. Der Bau diente lange den klassicistischen Bautheoretikern als Beispiel für die Folgen leichtfertiger Ueberhebung über die Regel und des daraus sich ergebenden schlechten Geschmacks. Von den Bauten des Meisters in Lissabon weiß ich nichts zu sagen. In Prag soll er nach italienischen Quellen eine Kirche der heiligen Maria von Oettingen gebaut haben. Doch wüßte ich nicht, welcher Bau gemeint sein könnte.



NIX. KAPITEL.

ANDREA POZZO.



den Werken Guarini's ist die ernste, fanatisch-fromme Seite des Barockgemüthes zum Ausdruck gelangt, der festlich blendende Zug derselben tritt am schärfsten bei jenen des Jesuiten *Andrea dal Pozzo* (geb. zu Trient 1642, gest. zu Wien 1709)¹⁾ in die Erscheinung.

Dieser bewundernswerthe Mann kann als der Vermittler zwischen der deutschen und italienischen Barockkunst gelten. Waren auch vor ihm schon in deutsch-katholischen Ländern, wie später nachzuweisen sein wird, italienische Künstler keine Seltenheit, war durch diese der Boden hinreichend vorbereitet, so war doch ein starker Unterschied zwischen dem, was hier und dort geleistet wurde. Pozzo brachte aus Rom jene frische Kunstart über die Alpen, welche den deutschen Meistern zu Herzen sprach, und sie zu stürmischer Nacheiferung veranlaßte, weil sie der ihrigen am verwandtesten war.

Seine Art war keineswegs eine rein italienische. Noch ist nicht klar, ob Pozzo nicht ein Deutscher gewesen sei und *Brunner* heißen habe. Die Ueberlieferung erzählt, daß er im Römischen Kollegium zu niederen Arbeiten verwendet worden sei und daß erst deutsche Edelleute auf sein Talent aufmerksam gemacht haben. Und wenn er gleich

¹⁾ Vergleiche: Dr. Albert Hlg, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo, Berichte und Mitth, des Alterthumsvereins zu Wien. Band XXIII. Wien 1886.

in die Fußspuren Borromini's trat — er fast allein, während die Römer vorzugsweise Bernini folgten, so ist doch sein Schaffen ein anderes als das seiner Mitstreibenden in der heiligen Stadt.

Pozzo's Wirken lernen wir am besten kennen aus seinem Lehrbuch der Perspektive: *Perspectivae pictorum atque Architectorum*

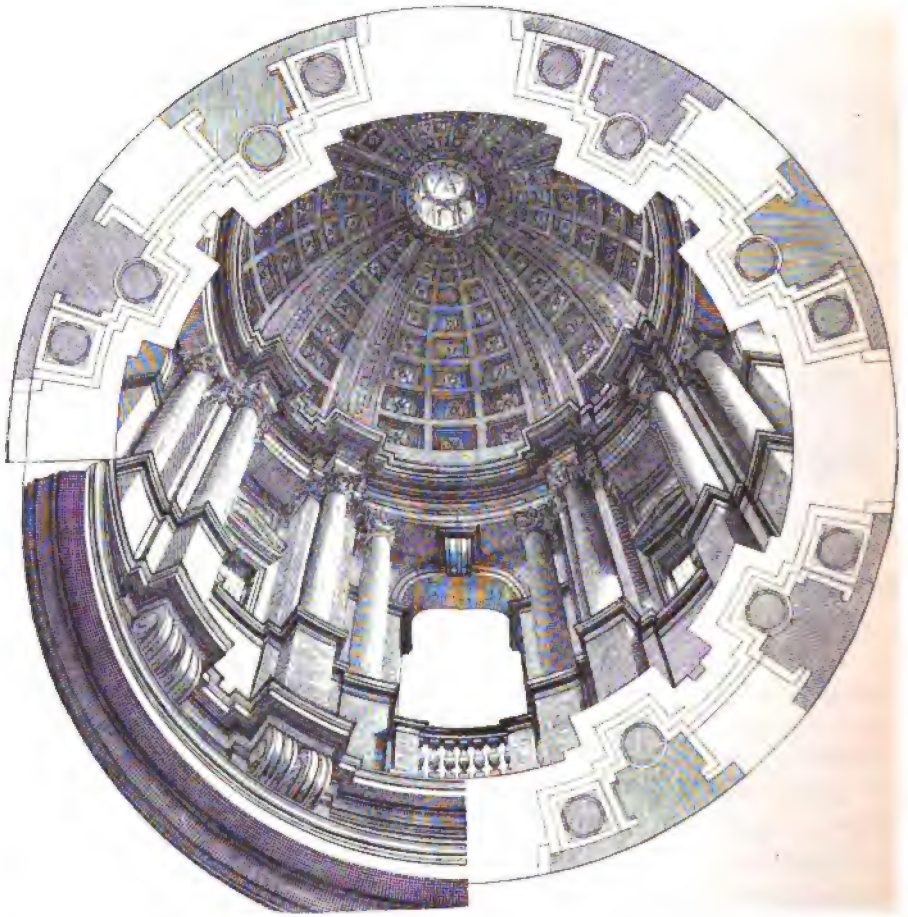


Fig. 188. S. Ignazio zu Rom. Auf Leinwand gemalte Kuppel als zeitweiliger Abschluss der Vierung.

partes II ¹⁾ dem Werke, welchem er in erster Linie seinen Ruhm verdankt. An der Spitze der Einleitung heißt es in dem deutschen Texte, welcher dem lateinischen beigedruckt ist, in höchst bezeichnender Weise:

¹⁾ Herausgegeben in 1. Auflage Rom 1693 und 1700; in 2. von Johannes Boxbarth, Augsbg. 1708, der 2. Theil von Georg Konrad Bodeneer, Augsbg. 1709; ferner 1702 und 1717; 1734 und 1741 ff.

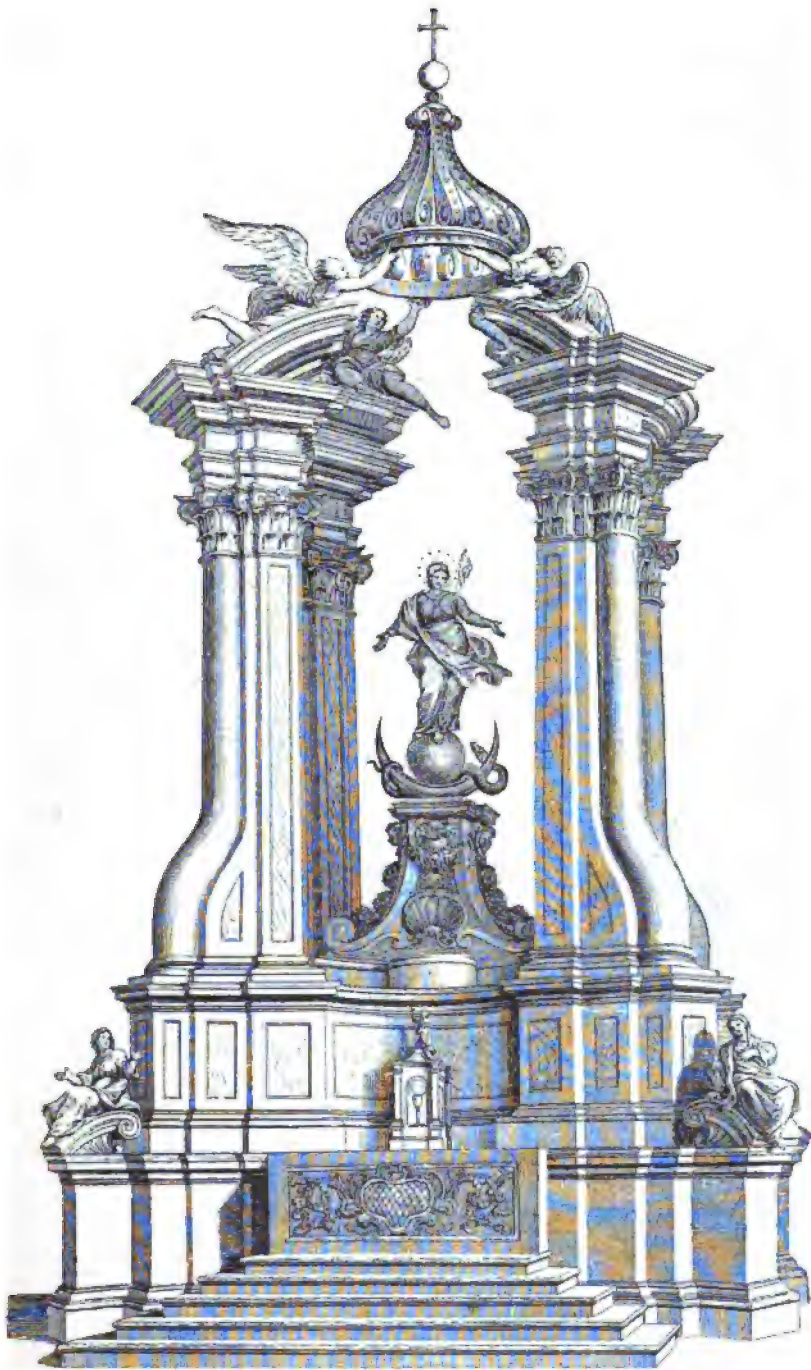


Fig. 189. Pozzo's Entwurf zu einem Altar mit „sitzenden“ Säulen.

„Das Aug', ob es wohl unter unseren äußeren Sinnen das schlaueste ist, wird dennoch mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektiv-Kunst betrogen.“ In diesen Worten liegt ein ganzes Programm. Diese „wunderbarliche Belustigung“ dem Auge zu verschaffen, ist Pozzo's künstlerisches Ziel. Ihm erscheint es daher zunächst als ein besonderes Verdienst, durch die Malerei dem Beschauer den Eindruck massiver Architektur zu schaffen; denn so können leichtlich Werke entstehen, deren Kosten sonst unerschwinglich wären. Er rühmt sich wiederholt seiner Erfolge nach dieser Richtung. So schafft er die perspektivischen Zeichnungen bei kirchlichen Festlichkeiten verwendbarer, kuppelüberdeckter Tabernakel (Fig. 60 und 64 feines Buches), von denen er sagt: „Sofern nur die Farben auf die zwei Reihen der Tuchwände (*telariorum*, also, wie auch aus Blatt 61 und 62 hervorgeht, der Koulissen) gehörig und der Kunst nach gelet . . . so werden die Zuschauer in den Augen betrogen und daselbe wie ein wahrhaftes und dichtes Gebäude ansehen.“ Und ferner bei dem rundtempelartigen Aufbau Fig. 66: „Wenn runde Sachen wohl gezeichnet und hernach meisterlich gemalt . . ., so können die Augen recht wunderlich damit betrogen werden.“

Dabei ist Pozzo darüber im Klaren, daß er sich in der perspektivischen Malerei Dinge erlauben könne, die in der praktischen Ausführung unmöglich sind. Im Jahre 1685 malte er für S. Ignazio in Rom auf Leinwand die Unteransicht der Kuppel an Stelle der damals noch nicht vollendeten (Fig. 188). In derselben stellte er die vorderen der vielfach verkröpften Säulen auf große Konsolen und erwarb sich hierdurch den Tadel der in römischer Auffassung der Monumentalität geschulten Fachleute. Aber er tröstete sich mit dem spöttischen Ausspruch eines befreundeten Malers, der sich der gemalten Architektur gegenüber verpflichtete, „daß er die Schäden und Unkosten tragen wollte, wann einmal die Tragsteine brechen und mithin die armen Säulen hinunter fallen sollten!“ Ja mit kecker Unbefangenheit begründet Pozzo die krausen Erfindungen seiner Laune, vertheidigt er beispielsweise seinen Plan zu einem Altar (Th. II. Bl. 75), obgleich derselbe für die Ausführung verworfen worden war. In demselben hatte er gebogene „sitzende“ Säulen angeordnet, in der Erwägung, daß die Alten Karyatiden gebildet, und daß diese sitzend „ebenso gut und wohl ihr Amt verrichten könnten.“ „Ist aber hierin keine Unzierde oder Ungeschicklichkeit zu tadeln, so sehe ich auch nicht, daß es absurd sei, die Säulen gebogen, und gleichsam so zu reden, sitzend zu machen.“ (Fig. 189.)

Ueberall erkennt man in seinem Gedankengange den Maler, der von

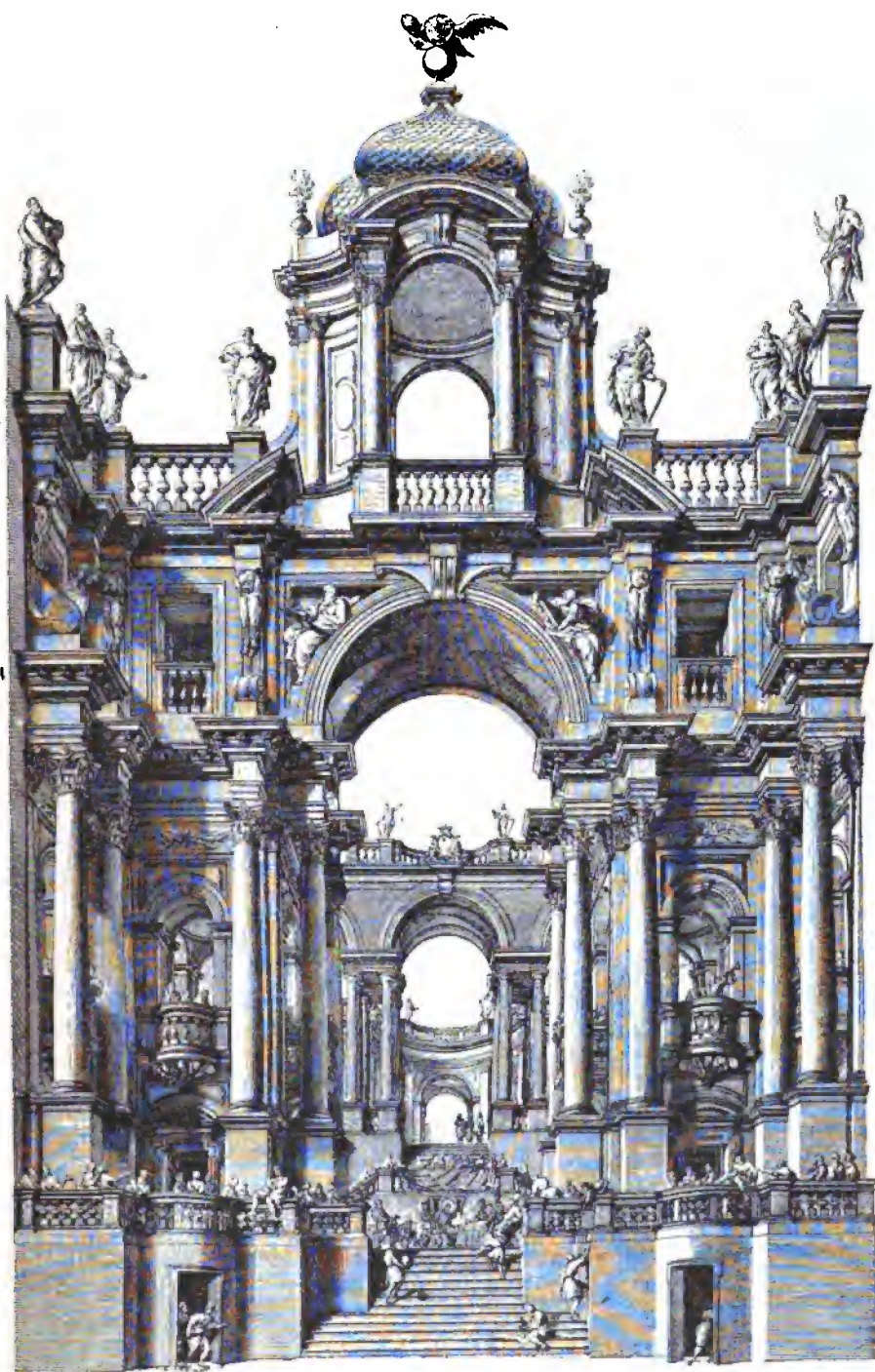


Fig. 190. Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom.

den Verhältnissen der menschlichen Figuren, von den freieren Gefetzen malerischen Entwurfes auf die der Architektur schließen zu dürfen wähnt. Ihm erscheint sogar das Studium der Malerei die beste Vorbereitung für den Architekten, da die Maler „wegen stetiger Uebung ihrer Phantasie geschickter seien, neue und fremde Dinge zu erfinden.“

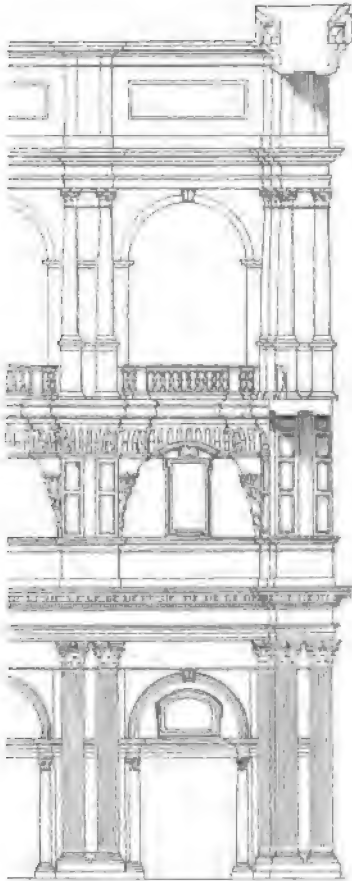


Fig. 101. Langhaus von S. Ignazio zu Rom mit der durch Pozzo's Deckenmalerei geschaffenen Idealarchitektur als Schema für dessen Perspektive.

Daher sei auch der Ausspruch: „Er ist ein guter Maler, deswegen kann er kein guter Baumeister sein,“ ganz verkehrt. Es müßte vielmehr heißen: „Er ist ein guter Maler und versteht das Perspektiv wohl, derralben muß er auch ein guter Baumeister sein!“ Man solle sich durch den Tadel der Welt gegen jene Künstler, die „in der Architektur einige Aenderung machen,“ wenig kümmern, denn an Borromini's Beispiel sehe man, daß er „wegen der neuen Veränderung beneidet und gescholten worden, jetzt aber um so mehr bewundert werde.“

Aus alldem geht hervor, daß eigentliche tiefere ästhetische Bedenken Pozzo's Phantasie nicht störten. Er spricht mit dem „gefunden Menschenverstand“ flotter Meisterschaft, die an ihr Recht glaubt. Zwar hält er sich an die Werke Vignola's und studirt Scamozzi wie Palladio, aber ihm dienen jene Ordnungen der alten Meister nur zu Anfangsgründen einer unendlich lebendigeren, reicheren, kühneren Schaffensweise, ntr als völlig frei zu verwerthende Mittel bei feinen malerisch vielseitigen Anlagen.

Wie so manches Barock-Architekten Ruhm, entsprang auch der seine ursprünglich aus der Herstellung mächtiger gemalter Dekorationen, wie solche zu jener Zeit die Jesuiten bei großen Festen in ihren Kirchen aufstellten. Ihm bleibt die malerisch-realistische Richtung, die Luft, durch künstliche Mittel über die Schwierigkeiten der Konstruktion hinwegzutäuschen, der Umstand, daß bei gemalten Architekturen, bei denen die Formen doch weit weniger kräftig wirken, als in der plastischen Ausbildung, sich eine durch die nüchterne Erwägung

des Kostenanschlags nicht behinderte Vielgestalt und Formenhäufung geradezu aufdrängt, das Streben, zu überraschen, statt zu befriedigen, für die Folgezeit eigenthümlich. Man muß den Gang seiner Arbeiten verfolgen, um zu verstehen, wie sich diese feine eigenartige Kunst entwickelte. — Ein gutes Theil seines Lebens diente Pozzo der Ausschmückung der neuen Prachtkirche seines Ordens S. Ignazio. Dort malte er zunächst einen Marienaltar an die Wand, seines Berühmens den ersten nach den Regeln der Perspektive und mit gehöriger Beobachtung von Licht und Schatten, mit anderen Worten: die erste naturalistische, völlig auf täuschende Nachahmung eines plastischen Werkes berechnete derartige Anlage. Aehnlich wie an den mehrerwähnten michelangelo'schen Fenstern des 3. Stockes am Palazzo Farnese stellte er eine hier jedoch

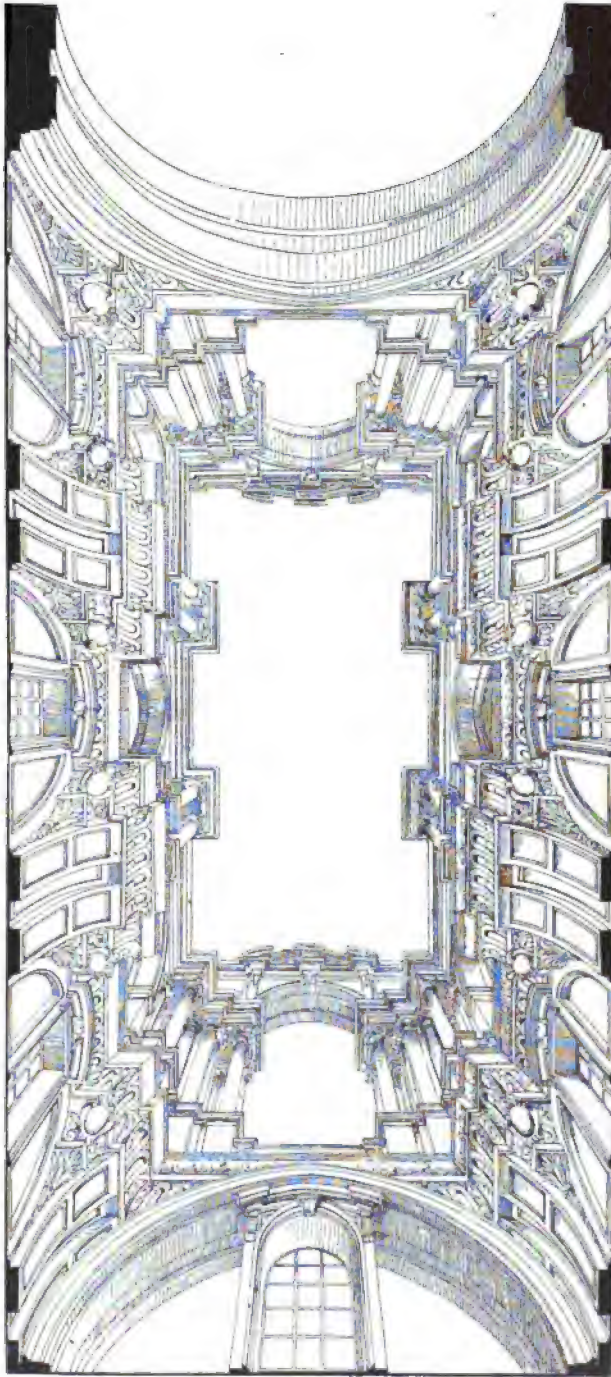


Fig. 192. Pozzo's auf das Langhausgewölbe von S. Ignazio zu Rom gemalte Idealarchitektur.

weit kräftiger verkröpfte Ordnung in den reichen Formen der Komposita um das mit einem Rundbogen oben abgeschlossene Bild, welches das Gebälk durchschneidet. Barocke Verdachungen über dem Segmentgiebel, Figuren und derbes Füllungsornament vollenden den Aufbau.

Die prachtvollen Tabernakel, welche er, wie wir sahen, mittelst zweier Koulissen aufführte, und zwar für das Fest der 40 Stunden bei der Darstellung der Hostie, welches im Gesù mit den beiden letzten Tagen des Karnevals zusammenfällt, und somit ein Schaufest ersten Ranges ist; ebenso der höchst geistvolle, kuppelartige Rundbau, den er in gleicher Weise in S. Ignazio für den Gründonnerstag und Charfreitag errichtete, seien als zierliche, reich gedachte Bauten erwähnt. Höher steht noch das großartige, wenn auch wieder nur durch Tuchwände hergestellte, also demjenigen des Parigi verwandte „Theatrum“, welches er 1685 für das vierzigstündige Gebet im Gesù schuf (Fig. 190), und in dem die Hochzeit zu Kanaan sich abspielt. Die Barock-Architektur zeigt sich hier in höchster Vollendung nach der malerischen Seite hin. Vorn ein Ehrenhof, der sich nach einem zweiten, wesentlich höher gelegenen durch ein mächtiges Triumphthor öffnet; über diesem erhebt sich eine kokette Laterne; Arkaden über gekuppelten Säulen führen zu einem dritten im Halbkreis geschlossenen Hof. Ueber verbindende Treppen und Rampen, durch Thüren und mit Balkonen geschmückte Fenster blickt man überall in eine bunte Welt architektonischer Formen, in einen phantastischen Reichthum, der so recht lehrt, wie der Barockstil in Räumen zu schaffen und wie er das reiche Detail dem geistvollen Gesamtentwurf unterzuordnen wußte, was er zu leisten geneigt gewesen wäre, wenn nicht die Bleigewichte der nüchternen Wirklichkeit ihn behindert hätten.

Eine nicht minder bemerkenswerthe Schöpfung ist die Bemalung des Langhausgewölbes von S. Ignazio. Pozzo errichtete über den Oberlichtfenstern und in den zu breiten Konsolen umgestalteten Gewölbzwickeln ein ideales zweites Geschoß, eine offene Arkade mit vorgekröpften, gekuppelten Säulen und mit einer hohen Attika darüber (Fig. 191). Letztere wird an den Schmalseiten durch je einen Bogen unterbrochen. Durch diese gemalte Architektur wandelt sich der geschlossene Raum des Schiffes zu einem offenen Hof um (Fig. 192), in welchen der von auf- und niederschwebenden, über Wolken lagernden und dem in die Seligkeit eingeführten heil. Ignaz huldigenden Heiligen und Engeln bevölkerte Himmel hereinschaut.

Unmittelbar an diese Arbeit schließt sich die Dekoration des Chores der Jesuitenkirche, die Pozzo zunächst malte und die dann als ein Meisterwerk dekorativer Kunst „wirklich von Steinen ausgeführt“ wurde.



Fig. 193. S. Ignazio zu Rom. Choransicht.

(Fig. 193.) Kräftige Halbfäulen mit verkröpftem Gebälk theilen die Koncha. In den Feldern faßt reiches Rahmenwerk die die Wände füllenden großen Gemälde ein. Die Kunst des Meisters offenbart sich erst an dem Gewölbe. Absichtlich scheint die plastische Architektur großförmig und ruhig gehalten, damit die gemalte, lichte, zierliche Loggia darüber um so reicher wirke, aus der mit Wolken und Engelschaaren der heilige Ignaz herabschwebt, während ein dichtes Gewühl bewegter Figuren sich um die Säulen und auf den Rampen drängt.

Es blieb demnach nicht bei den malerischen Dekorationen, und namentlich gegen das Ende des Jahrhunderts vertrauten die Jesuiten ihrem geistvollen Ordensbruder die Uebertragung seiner Gedanken in festes Material mehr und mehr an. Gleichzeitig entstanden (1700) zwei der glänzendsten Altarwerke Roms; der Altar der heiligen Luigi Gonzaga in S. Ignazio und der Altar Loyola's im Gesù. Zunächst überrascht an beiden Werken, daß der fauftfertige Maler seiner eigentlichen Kunst in diesen beiden Hauptschöpfungen keinen Raum gegönnt hat. Der Gonzagaaltar besitzt wohl ein Altarblatt, aber auf demselben ist die Krönung des auf Wolken knieenden, von Engeln umschwebten Seligen in überaus geistvoll behandeltem Marmorrelief des französischen Bildhauers *Legros*, dessen sich Pozzo mit Vorliebe bediente, dargestellt. Um das Blatt ist eine reiche, im Grundriß konkav angeordnete Architektur gestellt: gewundene Säulen in dem in Rom damals neuen „spartanischen“ Marmor, welche von vergoldeten Erzweiden umrankt werden, vielfach verkröpfte Verdachungen und Bekrönungen, die wohl noch an jenes oben beschriebene früheste Werk des Meisters in den Grundformen erinnern, an Bewegtheit der Formen, plastischer Lebendigkeit, unumschränkter Rücksichtslosigkeit gegen die ursprüngliche Bestimmung der geknickten, abgebrochenen, aufgerollten und geschweiften Glieder aber den größten Fortschritt zeigen. Daß jedoch die kräftigen Ausladungen und das ganze Fortissimo der dekorativen Sprache inmitten der ungleich strengeren Gesamtarchitektur Pozzo selbst zu stark erschien, beweist ein älterer Plan, welches er in seinem Werke (Band II, Bl. 64) wiedergibt. Er sagt dazu, „daß gegenwärtiger Riß, weil er nicht viel Vorragungen hat, feines Bedünkens dem Ort besser angestanden und schöner in die Augen gefallen wäre.“ Den Jesuiten aber gefiel das Werk so wohl, daß sie es als Umrahmung um *Pater Valle's* nach Pozzo's Zeichnung geschaffenes Relief der Verkündigung im linken Querschiff wiederholten.

Ein Werk höchster dekorativer Pracht ist der Altar des Ordensstifters Loyola in der Hauptkirche der Jesuiten (1696—1700) (Fig. 194). Der Wunsch, hier bisher Unerhörtes zu leisten, lag in der Natur der Auftraggeber wie des Auftrages selbst. „In Summa,“ sagt Pozzo, „meine

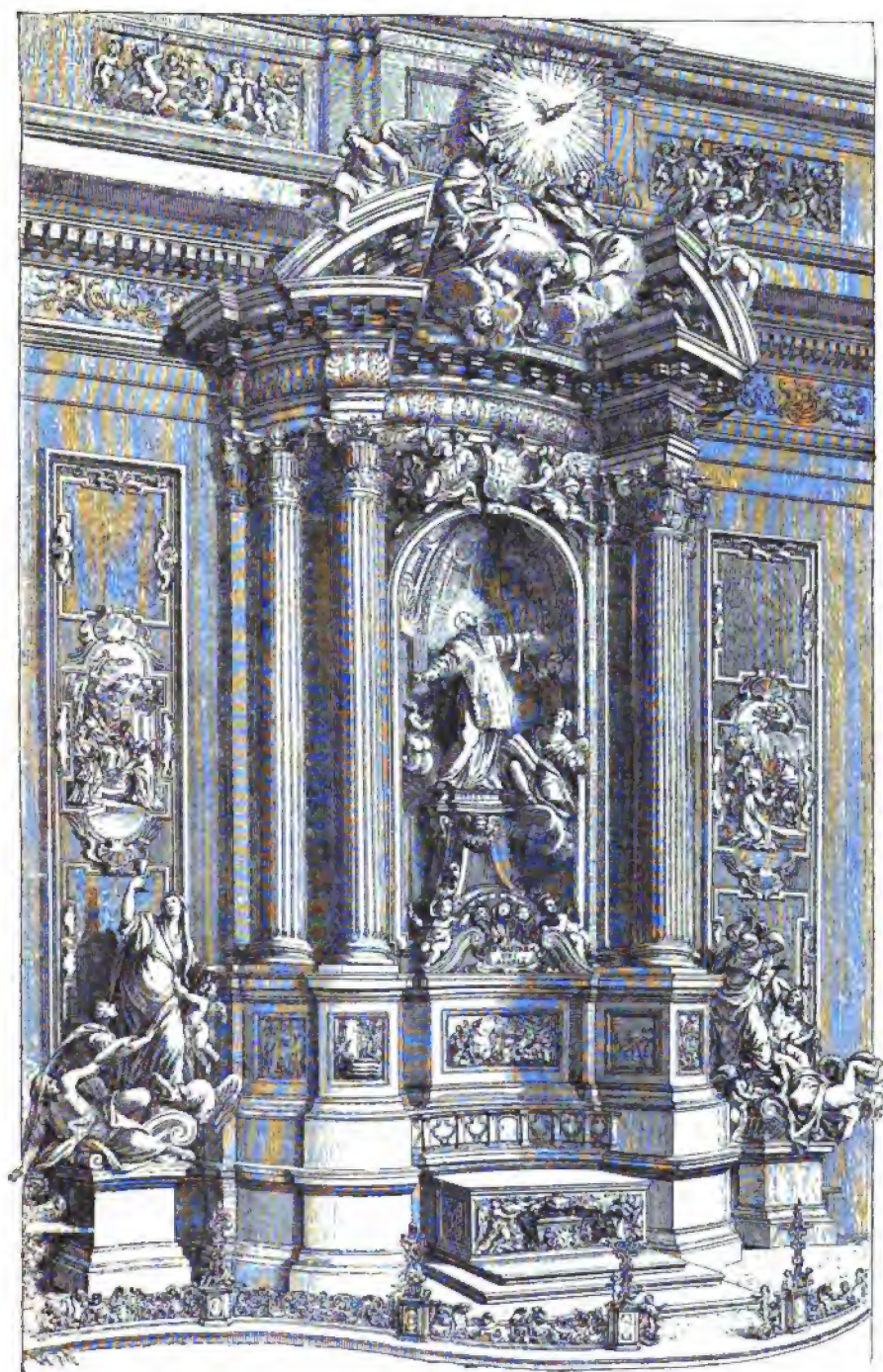


Fig. 194. S. Ignazaltar im Gesù zu Rom.

eigene Bemühung ist dahin gegangen, daß diese Invention nicht von andern entlehnt scheine.“ Hier zwar sieht man ein Altarblatt, aber daselbe kann durch eine geschickte Vorrichtung entfernt werden, um den Hauptschmuck zu enthüllen. Hinter dem Bild befindet sich eine Nische, in deren Mitte auf hohem, reich verziertem Postament die kostbar geschmückte Silber-Statue des Heiligen steht. Zu Seiten derselben sind je zwei Kompositafäulen angeordnet, deren Kanneluren in Lapis lazuli, und deren Stege, Kapitäle und Basen in vergoldeter Bronze hergestellt sind. Sie tragen ein stark verkröpftes, konvex sich vorbauendes in Verde antico hergestelltes Gebälk, zwischen dessen abgebrochenen Giebelstücken auf Wolken Gott Vater und Christus in weißem Marmor neben der berühmten, aus einem mächtigen Lapisblock gebildeten Erdkugel thronen, während die Taube im Glorienschein darüber schwebt. Unter der Nische befinden sich der mit Krytall und Achat bekleidete Sarg des Heiligen, zur Seite der Säulen belebte Statuengruppen und Reliefs zwischen Marmor-Inkrustrationen von unerhörter Kostbarkeit des Materials.

Es ist nicht die Aufgabe dieses Werkes, die Einzelheiten dieser Pracht aufzuzählen, aber es muß doch der farbigen Wirkung derselben, des tiefen, fatten, Tones und der innerhalb der Grenzen der koloristischen Schule meisterhaft durchgeführten Gesamtstimmung rühmender Erwähnung geschehen. In den üppigen Entwürfen für die Ausschmückung des Chores im Gefü findet sich die Idee Bernini's wieder, den Altar als einen an die Kirche angelehnten Rundbau mit Oberlicht zu behandeln. Die Vorliebe für Rundanlagen zeigt sich auch am Altar in S. Sebastiano zu Verona.

Die Beschäftigung mit dem Altarbau führte Pozzo der Monumental-Architektur zu. Jedoch sind uns in Italien keine ausgeführten Werke, sondern nur Entwürfe erhalten. So zwei Pläne zur Ostfaçade von S. Giovanni in Laterano (1699), die beim Umbau der Kirche liegen geblieben war. *Borromini's* Pläne waren verloren gegangen. Doch glaubte Pozzo dem von ihm verehrten Meister dadurch gerecht zu werden, daß er die Architektur des Ostabschlusses der Kirche mit den durch je eine Nische abgescrägten Ecken jenseits der Vorhalle wiederholte, die Seitenschiffe durch zwei Risalite andeutete und über dem zurückliegenden Mittelmotiv eine dekorative Kuppel anordnete, mithin eine ungleich bewegtere, aber auch wahrhaftigere Front schuf, als diejenige ist, welche 36 Jahre später *Galilei* ausführte.

Freier und zugleich ungleich barocker erwies der Jesuit sich in einem zweiten Plan, bei dem er die Kuppel über dem gestreckten Oval der Vorhalle in phantastischer Weise ausbildete und durch eine breite Lichtöffnung mit dem Vorhaus des Erdgeschosses verband. Säulen mit

weit vorgekröpften Gesimsen, die kräftigsten Reliefbildungen und Rücklagen bilden die Elemente dieses vielleicht eigenfinnigsten Werkes des italienischen Barockstiles.

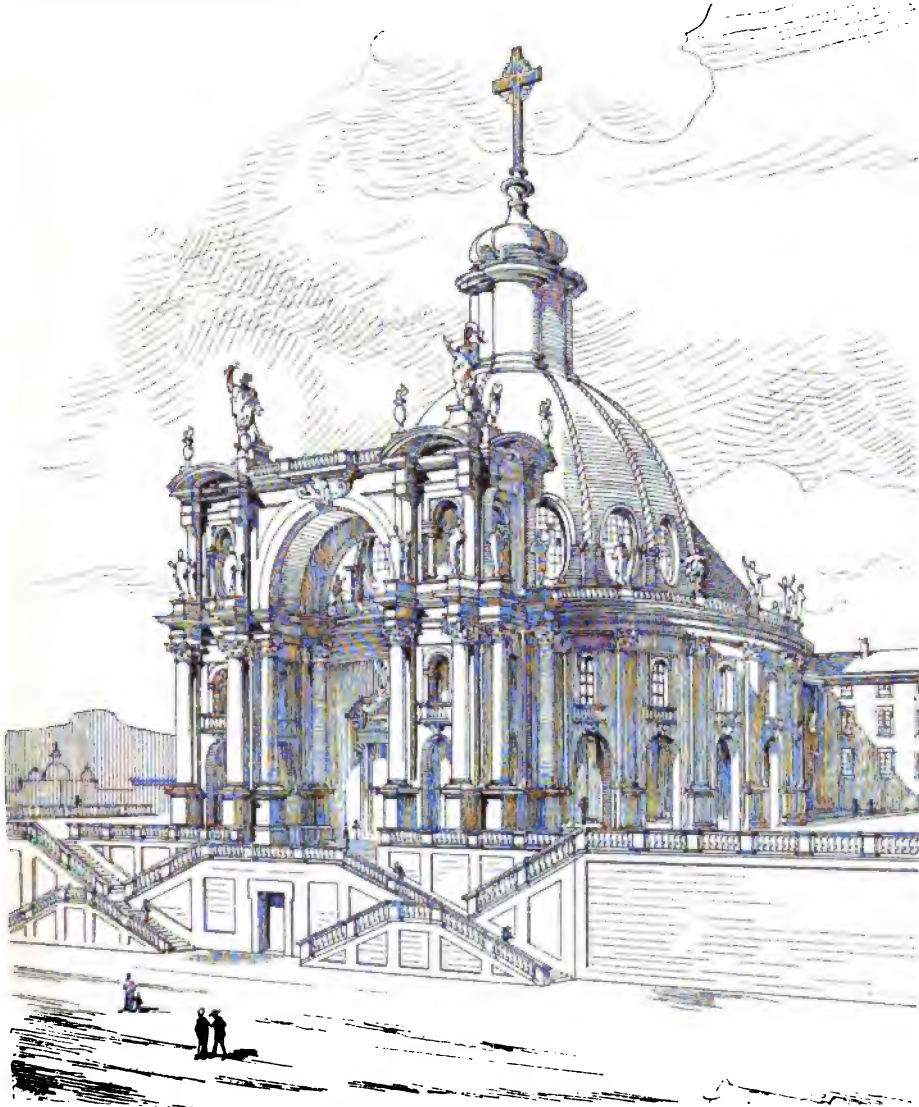


Fig. 195. Idealentwurf Pozzo's.

Nicht minder barock gedacht ist die Centralkirche, welche er für Rom entwarf, ohne ihre Ausführung durchsetzen zu können (Fig. 195).

Der Jesuitenpater, der mit so virtuoser Hand die „theatra sacra“ seiner Ordenskirchen schuf, verschmähte es nicht, sich mit dem „theatris

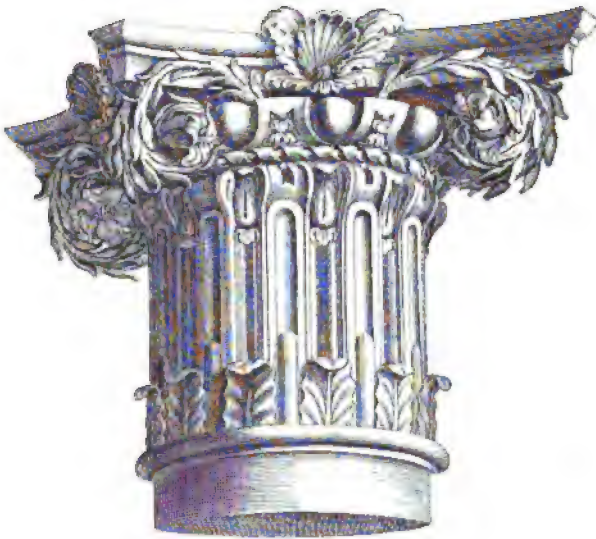
scenicis“, den Schaubühnen, eingehend zu beschäftigen. Wir lernen aus seinem Werke die Einrichtung derselben genau kennen. Die Hälfte eines rechtwinkligen Saals von 9,18 zu 18,36 Meter nimmt die Scene ein, die durch je zwei koulissenartige Wände statt des Prosceniums (frons et facies theatri) von dem Zuschauerraum getrennt wird. Auf der leicht ansteigenden Bühne (Brücke) befinden sich meist schräg gestellte, in Rinnen stehende Koulissen (Schieber). Den Abschluß bilden die Hintergründe (Hinterschiebewerke). Vor der Scene liegt das Orchester, um das Erdgeschoß legen sich bereits in sechs Gefchoßen über einander halbkreisförmig, noch nach antiker Weise vom Proscenium getrennt aufgeführte Logen (Stüblein). In den Eckzwickeln befinden sich die Treppen,

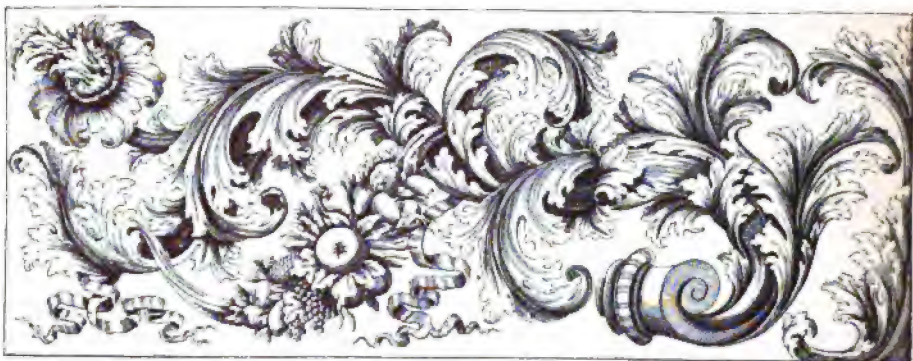
Die außerordentlich geistvolle, die moderne scenische Kunst tief beschämende Ausübung der Theaterperspektive bei der malerischen Ausstattung der Bühne von ihrer mathematischen Seite zu beleuchten, ist hier nicht der Ort. Ich verweise auf Dr. L. Burmester's¹⁾ treffliche dieselbe behandelnde Arbeit. Vom Standpunkt der Architekten beschäftigt uns die formale Seite. Hier, wo die Sorgen um das Material gänzlich schweigen und der Phantasie keine Fessel aufliegt, gelang es dem Maler und Baumeister, weite Räume, kühne Deckenbildungen, eine derb lebendige Formenpracht zu höchster Freiheit zu entwickeln.

Wir fahen, daß Pozzo in Trient geboren ist. Im 17. Jahrhundert lag diese Stadt noch in der Sprachgrenze. Wie man sie vorher um ihrer Zwischenstellung zwischen Deutschland und Italien willen zum Sitz des Conciles gemacht hatte, so stritten damals noch in der Stadt selbst nordisches und südliches Wesen um den Vorrang. Als Dreiundzwanzigjähriger trat Pozzo in den Orden ein, und wurde Koch im Collegio Romano, jenem berühmten Stift, in welchem gleichzeitig Athanasius Kircher die Höhe deutscher Wissenschaft glanzvoll vertrat. Deutsche Kavaliers erkannten zuerst sein Talent und machten die Ordensbrüder auf den vielverheißenden Jüngling aufmerksam. Deutschland gehört auch ein wesentlicher Theil seiner Wirksamkeit, und deutsch ist auch das, was ihn von den zeitgenössischen italienischen Meistern unterscheidet. Wir werden die Eigenarten des deutschen Barockstiles noch zu entwickeln haben. Selbst nach dem 30jährigen Krieg vergaß man dießseits der Alpen nicht, daß das Reich, und speciell der Süden, einen Wendel Ditterlin gehabt hatte. Die Renaissance war in ungleich höherem Grade als in Italien eine dekorative, mit den architektonischen Motiven willkürlich umspringende gewesen. Der Tischler hatte dort die Leitung in Entwicklung der Architektur übernommen, das Holz mit seinen Eigen-

¹⁾ Grundlehre der Theaterperspektive. Allgem. Bauzeitung 1884.

schaften war bei der Herstellung der statt des gezeichneten Entwurfes bevorzugten Modelle für die Monumental-Architektur maßgebend geworden, beherrschte bald die ganze Formenwelt; die Arbeit des Drechslers, des Bildschnitzers, die Lust an künstlichen Verkröpfungen und zierlichem Kleinwerk, die Sorglosigkeit hinsichtlich der Konstruktion, wie die Freude an kühnem, phantastischem Entwurf, an buntem Formenwechsel — all' diese Sondereigenschaften deutscher Kunst zeigen sich an Pozzo mehr als an irgend einem rein italienischen Künstler. Er beruft sich zwar, wie wir sahen, mit Vorliebe auf Borromini; aber von dessen Wesen ist er doch grundverschieden! Er sucht nicht eine neue Sprache für die Baukunst, sondern redet in der alten, doch im höchsten Pathos; er strebt nicht mit heißem, peinigendem und aufreibendem Verlangen der Seele die formale Darstellung eines unklar erkannten, fern schwebenden Ideales abzurufen, sondern schafft mit der heiteren Flottheit eines Virtuosen, der nie um Mittel verlegen ist, der den Schwierigkeiten lieber durch einen neuen Plan aus dem Wege geht, ehe er sich durch sie die Schaffensfreude rauben läßt. Diese ächt meisterliche, von Regeln und ästhetischen Rücksichten unbeirrte, daher im gewissen Sinne unbefangene Schaffensart aber ist durchaus verwandt mit der sich entwickelnden gleichzeitigen deutschen Kunst.





XX. KAPITEL.

DER HOCHBAROCKSTIL.



om Reiz der Kunst Pozzo's bezaubert, erzeugte auch Italien eifrige Nachahmer derselben; selbst das ernste Rom folgte seinem Vorgange. Der Künstler, welche sich ihm anschlossen, ist eine stattliche Menge. Sie überboten sich in überschwänglichen Lösungen, kecken Versuchen, geistreichen Gedanken. Aber in ihrer Gesamtheit schafften sie wenig von dauerndem Bestand. Es scheint als sei die Welt so eingenommen von dem bunten Wechsel der Festdekorationen gewesen, daß sie auf monumentale Werke verzichten zu können glaubte. Man schuf für den Augenblick und vergaß Rom's Verschwisterung mit dem Ewigen. Ganz Italien folgte diesem Beispiel.

Das Bedeutendste unter den dauernden Schöpfungen bilden die nun massenweis errichteten Prachtaltäre. An solchen wirkte, künstlerisch ganz unter dem Einfluß seines Bruders, des Jesuiten, stehend, der Karmelitermönch *Guiseppo Pozzo* in Venedig. Von ihm stammen zwei viel bewunderte Altäre seines Wohnortes: derjenige der Jesuitenkirche, sowie jener in der Kirche St. Maria ai Scalzi, zwei der materialienstolzeften Werke der Zeit, die zwar neue Ideen nicht enthalten, doch die barocken Gliederungen mit letzter Pfliffigkeit zu neuen Gruppierungen verwendet zeigen. Ferner der Altar zum heiligen Namen Jesu im Dom zu Udine, das unerquickliche und gequälte Werk eines Geist heuchelnden Künstlers.

Wie Pozzo in erster Linie durch Cortona beeinflusst war, so fanden

sich auch unter den jüngeren Malern zahlreiche Talente, die sich ersterem angeschlossen, und als Dekoratoren auch nach seinem Tode in seinem Sinn weiter wirkten. Unter diesen ist zu nennen: *Ciro Ferri* (geb. zu Rom 1634, † 1689), von dessen geistreichen Profilen die Uffizien eine Anzahl Zeichnungen in Originalgröße, Entwürfe für das Grab der Medicäer u. d. w., besitzen und der in Rom eine Anzahl Kapellen auch mit Architekturen schmückte. Ferner *Antonio Gherardi* (geb. zu Rinti 1664, † zu Rom 1702), der als junger Mann (vor 1685) eine an barocken Einfällen überreiche Kapelle in St. Maria in Trastevere schuf. In dieser tritt an Stelle des Altarblattes eine perspektivische Scheinarchitektur, wie sie Palladio im Teatro Olimpico zu Vicenza und vor diesem Bramante in S. Satiro in Mailand angewendet hatte; feilich finden sich jene von Bernini eingeführten Altäre mit oval-tempelartiger Gestaltung. Die Kuppel wird nach oben zur Balustrade, durch deren Luke das Licht aus einer glockenartig über die innere Laterne gestülpten zweiten äußeren fällt; *Angelo Torroni*, der in St. Peter 1689 einen Katafalk für Innocenz XI. errichtete; *Sebastian Cipriani*, der den Ignazaltar im Gesù (1696) errichtete, und einen schon ganz verwilderten Katafalk für den Bischof Bolognetti (1686) errichtete, bei welchem Gerippe als Karyatiden dienen; der etwas strengere *Simeone Constanti*, welcher gleichfalls im Gesù den Altar der heiligen Xaverius (1678) aufrichtete; der Entwurf desselben wird dem *Pietro da Cortona* zugeschrieben. Weiter *San Felice Delino*, von dem uns Stiche von Festdekorationen zu einem Feuerwerk vor S. Trinità dei Monti, und bei der Aufbahrung der Königin Christine von Schweden (1689) in St. Maria in Vallicelli, wenig bedeutende Arbeiten, erhalten sind; *Giovanni Battista Contini*, der die Façade der Kirche S. Stimato di S. Francesco (1705) schuf und für Innocenz XII. den Katafalk in St. Peter aufschlug, eine ruhigere, aber auch nüchternere Anordnung als sonst üblich; *Girolamo Fontana* fertigte unbedeutende Theaterdekorationen an; in *Gabrielle Valvassori's* krausen Dekorationen ist das erstmalige Auftreten des „Gusto grottesco alla Chinesa“ (1729) zu bemerken; der Portugiese *Emanuel Rodrigues dos Santos* dekorierte St. Maria in Araceli in überschwenglichster Weise bei der Heiligsprechung Giacomo della Marca's u. d. w.

Neben diesen fast internationalen Künstlern entfaltete sich auch innerhalb derselben Richtung eine Anzahl von Talenten mehr örtlicher Bedeutung. Zunächst in Rom, wo in dem schon genannten *Gabrielle Valvassori* eine kecke, sonderartige Begabung sich geltend macht, dessen einziges Werk, der weitere Ausbau des Palazzo Doria Pamfili (gegen 1690) am Korso, ihn in der Durchbildung als ächten Nachfolger Borromini's erkennen läßt: eine mächtige Façade von so barocker Ge-

stalt, wie keine zweite in Rom. Die rechte Seite des Grundstückes bildet ein weiter quadratischer Säulenhof mit je neun schönen toskanischen Säulen an jeder Seite. Ueber diesen erhebt sich ein geschlossenes, auffallend ungefickt — vielleicht von *Paolo Amati*, dem Vollender des Palaſtes — dekorirtes Obergeſchoß mit in halbkreisförmigen Rinnen eingestellten korinthischen Säulen und flach profilirten, durch eine künstliche Perspektive nicht wirkungsvoller gemachten Bogenstellungen, sowie phantastisch geformten Fenstern. An der linken Seite befindet sich der eigentliche Palaſt. Trotz dieser grundverschiedenen Struktur beider Bautheile deckt sie eine Façade; das Erdgeſchoß, an der Hoffeite, nur eine Trennungsmauer zwischen Straße und Säulenhalle, ist nebenfächlich behandelt. Nur die Thore mit übereck gestellten Säulen und sich vorschwingenden Balkonen treten an Mittel- und Eckrisaliten hervor. Dagegen ist ein besonderes Interesse dem Hauptgeſchoß zugewendet. Ueber einer Balustrade erheben sich jonische Säulen, die ein kräftiges, in der Mitte balkonartig sich vorkröpfendes Gebälk tragen; über diesem sitzt ein von Kurvengewänden umzogenes Fenster und weiter eine zweite kräftigere Verdachung. Die über dem Gurtgeſims angebrachten Fenster des zweiten Geſchoßes sind nicht ganz so phantastisch; die des dritten ähneln jenen des Palazzo Madama, indem sie, in den Fries hineinragend, von dem als Gewände verwertheten Architrav dekorativ umzogen werden. In den Friesstücken befinden sich heraldische Relief-Gestalten. Das kräftige Hauptgeſims vollendet in seinem überaus phantastischen Kurvenprofil den merkwürdigen Bau.

In der zwar überraschenden aber keineswegs befriedigenden Uebertreibung der Ausdrucksmittel, in dem eigenwillig-phantastischen Durcheinander wird der Architekt immerhin ein Erfreuliches finden: die Meisterschaft, mit der die Profile nach dem Grundſatz bei enger Straße beachtenswerthe Unteransichten und kräftige Schatten zu schaffen, behandelt sind. Man beschaue das Hauptgeſims: keine einzige Gerade im Profil; die Sima hat statt des Plättchens eine tiefe Unterſchneidung, die Platte ist als leichtes Kymation behandelt, damit sie ja einen scharfen Lichtstreifen bei jeder Beleuchtung finde. Die Nase als Rundſtab. Die Unteransicht der Platte ist eine, bei dem südlich starken Gegenlicht von der gepflasterten Straße aus, wirkungsvolle Hohlkehle, darunter schmiegen sich wieder Rundſtab und Kymation. Diese Glieder sind vielfach verkröpft und ersetzen somit die Konſolen. Schließlich erscheinen zwei Rundſtäbe als gegen den Fries abschließende Glieder.

Diese freie, von Borromini zuerst eingeführte Verwendung der Formen: nicht nach den bei einem modernen Bau doch nicht mehr durchführbaren Geſetzen des antiken Tempels, nicht nach den damals,

und noch viel weniger nach den heute geltenden Regeln und Erläuterungen ihrer Bedeutung, sondern ausschließlich nach der Erwägung, wie die erwünschte Schattenwirkung zu erzielen sei, erlangt durch Valvaffori hier ihre Vollendung. Nur die süddeutschen Künstler der nächsten Folgezeit können nach dieser Richtung an Geist und Erfolg mit dem sonst unbekannten römischen Meister wetteifern. Es offenbart sich wieder in diesem bedeutendsten Werke aus der Schule Pozzo's eine innere Verwandtschaft mit dem Norden.

Eine spätere und bereits ganz verflachte Arbeit gleicher Schule ist der Palazzo Colonna (gegen 1730) von *Nicolo Micchetti* und *Paolo Posi* (geb. zu Siena 1708, gest. 1776), dessen namentlich an den Eckpavillons bewegter, sonst aber nüchterner Architektur, trotz weiter Verhältnisse, doch bei ungenügender Kraft der Profile nicht mehr jene in Rom stets gewahrte Eigenschaft wirkungsvoller Größe erhalten blieb. Die Hofansicht, durch die der Architekt den Eindruck des Vornehmen zu machen beabsichtigte, ist trotz des noch barocken Details ganz langweilig.

Die Florentiner Meister jener Zeit standen den römischen wesentlich an Kraft und Kühnheit nach. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei dem sichtlichen Verfall des toskanischen Staates unter dem Großherzog Kofimo III. (1670—1723) war die Bauthätigkeit eine geringe. Nur die Erneuerung von S. Ambrogio (1716) durch den Bildhauer *Giovanni Battista Foggini* (geb. zu Florenz 1652) wird genannt, einen Meister, dessen Altar an der Capella S. Sacramento im Dom zu Pisa schon stark klassizistische Färbung besitzt. Von ihm dürfte auch der noch in den Formen acht florentinische, doch schon sehr magere Palazzo Giucardini (1726) sein. Der ganz krausen Architektur des *Antonio Ferri* an der stattlichen Treppe des Palazzo Corsini, der bedeutendsten in Florenz, geschah schon Erwähnung.

Ferner tritt *Fernando Ruggieri* in den Vordergrund, jener Künstler, der durch die Herausgabe des *Studio d'Architettura civile* (1724) uns mit feinem Verständniß in die Kunst der Stifter der heimischen Schule, eines Michelangelo, Ammannati und Buontalenti einführt und gerade durch die Wahl der von ihm im Stich wiedergegebenen Gegenstände einen vorurtheilsfreien Sinn für die ihnen eigenthümliche Schönheit beweist. Er scheint in der nunmehr folgenden Zeit österreichischer Herrschaft der bevorzugte Künstler gewesen zu sein. Schon 1736 erneuerte er das Innere der Kirche St. Felicità, an der das edel gebildete,

zierlich abgetheilte und bemalte Kuppelgewölbe das Beste ist. Die Dekoration der Kapellen ist wenig erfreulich, trotz der aufgewendeten formalen Pracht. Welchen Antheil er an der Fortführung von *Carlo Fontana's* Palazzo Capponi besitzt, den er gemeinsam mit *Cecchini* leitete, ist nicht zu entscheiden.

Die größte künstlerische Aufgabe jener Zeit, den Bau des für den Einzug Franz I., des Gemahls der Maria Theresia, errichteten Triumphbogens an Porta San Gallo (1745), schuf ein Franzose Namens *Jadot* oder *Giadot*?) in den Formen, die zu jener Zeit in Nanzig die gebräuchlichen wurden. Ein jüngerer Meister *Giovanni Ruggieri* errichtete nach einem Brande des alten Baues die Kirche del Carmine (1782), welche *Giulio Mannaioni* (1782) vollendete.

Noch in dieser späten Zeit zeigt sich in dem freundlich hellen Bau das letzte Ausklingen der Schule Buontalenti's, obgleich die schneidige Kraft des Profils zu schüchterner Behandlung herabfank. Aber es ist immerhin beachtenswerth, hier wie an der verwandten Kirche S. Frediano in Castello, einem Bau im Grundriß des Gefü zu Rom, oder am Palazzo Schneiderff am Lungharno zu beobachten, wie noch alle jene Kunstmittel des Barock verwendet wurden, geschickte Vermischung von Plastik und Malerei, Ueberschneidung der Architektur durch Wolkenmassen, malerische Erweiterung des Raums, Kurven in Grund- und Aufriß — zu einer Zeit, wo sonst in der ganzen Welt und selbst fast in ganz Italien der starrste Klassicismus herrschte.

Das sind die letzten Spuren einer großen architektonischen Vergangenheit. Durch drei Jahrhunderte hatte die unvergleichliche Stadt sich als hervorragende Führerin der Renaissanceentwicklung gezeigt. Die Kraft war erlahmt. Florenz versank in künstlerische Stumpfheit. Selbst, als noch einmal das geistige Leben Italiens in Begeisterung für die scheinbar neu entdeckte Antike aufflackerte, fand sie in Florenz keine Stätte mehr. Dem ungeheuren Kraftaufwande folgte ein tiefer schwerer Schlaf.

Es ist nicht nachweisbar, wie jener *Antonio Maria Ruggieri* mit der Florentiner Familie in Verbindung steht, welcher den Palazzo Cusani, jetzt Comando della Divisione militare zu Mailand (Fig. 196) errichtete, eines der gewaltigsten Werke der späteren Barockzeit Italiens.

Der quadratische, an zwei Seiten von Arkaden auf gekuppelten Säulen umgebene Hof hat in seiner schweren, wuchtigen, mit stolz emporragenden Konfolengestirns bekrönten Architektur noch eine Verwandtschaft mit den Bauten des Ricchini. Die Fassade aber giebt dem Palazzo Doria in Rom

an gewaltsamer Behandlung der Formen wenig nach. Die Seitenrisalite haben beide Obergeschosse durchschneidende Pilafter mit willkürlich nach Art der Komposita gezeichneten Kapitälern. Die Portalgewände stehen mit ihren Pilaftern und Rundstäben übereck, tragen im Bogen sich vorbauende Balkone. In den Fensterverdachungen, in allen Details wirken die kräftigsten Schatten, die kecksten Krümmungen, die sonderlichsten Gestaltungen. Auch das Hauptgesims beleben ähnliche Bildungen, wie am Palazzo Doria, nur hinsichtlich des Profiles hält sich Ruggieri, trotz großer Freiheiten, etwas mehr an das überkommene Schema. Zahlreiche weitere Bauten in Mailand und seiner Umgebung gehören wohl demselben oder doch geistesverwandten Künstlern an. So in Mailand selbst der Palazzo Sormani Andreani von *Francesco Croce* mit wohl-durchdachtem, auf unregelmäßigem Grundstück entwickeltem Riß, rechtwinkligem, einfachem Säulenhof, dafür mit um so reicherer Vorderfront, die von einem breiten Segmentgiebel nicht eben glücklich überdeckt wird. Der feine Wechsel derber und schlichterer Formen, die verschmitzt durchgebildeten Profile, das geschickte Zusammenfassen der ganzen dekorativen Kraft auf den dem Corfo di Porto Vittorio zugewendeten Bauteil sind künstlerische Vorzüge dieses Werkes.

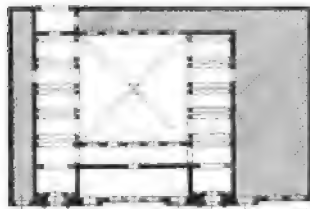


Fig. 196. Palazzo Cufani zu Mailand.
Grundriss.

Der gleichfalls nur zweigeschoßige Palaß neben S. Alessandro, jetzt *Ginnasio reale*, bei dem sich alle dekorative Pracht auf die Ausbildung von Thor und Fenster vereinigt, die Gesimse dagegen vernachlässigt sind; das höchst sehenswerthe, im blühendsten Barock ausgeschmückte Portal des Palazzo Trivulzio; namentlich aber der mächtige Palazzo Litta, dessen strengerer, von gekuppelten toskanischen Säulen umgebener Haupthof mit samt der prachtvollen dreiarmigen Treppe vielleicht — sicher aber nicht der ganze Palaß — von *Ricchini* oder aus seiner Schule stammt, zeigen dieselbe Richtung in klassischer Ausbildung. Die gewaltige, fast 60 Meter lange Front ist ähnlich wie jene des Palazzo Cufani gegliedert, im Detail jedoch noch wilder, über dem Hauptgeschoß von einem keck geschwungenen Giebel bekrönt. Die Balkone des ersten Stockwerkes und über den das Thor einfassenden Atlanten, die Zeichnung der Verdachungen in gebrochenen und geschwungenen Linien, die Behandlung des Profiles, alle Kunstgriffe, um die ganze Front in scheinbar schwingender Bewegung zu erhalten, sind hier auf das Reichlichste in Anwendung gebracht. Wieder zeigt sich der geistige Zusammenhang des italienischen mit dem Süddeutschen Barockstil hier in unverkennbarer Weise.

Im Kirchenbau ist ein Gegenstück zu diesen Palastbauten an der ihrem Namen nach mir unbekannten Kirche der Via Durini und an S. Francesco da Paolo (1728) geboten. Die Grundform beider ist ähnlich: ein Oval, das durch 6 Paare gekuppelter Pilafter abgetheilt und durch die Vorhalle und den Altarraum, sowie seitlich durch je zwei Kapellen erweitert wird. Das Eigenartige ist, daß bei letzterer der Pfeiler in der kleinen Achse nach der Mitte vorgezogen, übereck gestellt und nach vorn abgerundet wurde, so daß man die Grundform der Kirche nicht unpassend mit einer Violine verglich. Es wird nachzuweisen sein, daß diese eigenartige Grundrißform in Deutschland früher geschaffen wurde, als jenseits der Alpen. Beide Kirchen haben auch doppelt geschwungene, jedoch unfertige Façaden.

Im benachbarten Brescia wirkte ein etwas weniger phantasiebegabter, aber nicht minder nach barocken Effekten strebender Künstler. Der Hauptbau ist das jetzige Liceo Arnolfo (früher Palazzo Bargniani) mit einer großartigen, an Guarini mahnenden, von frei geschwungener und zierlich stukkirter Flachdecke überwölbten Säulenvorhalle, dagegen auffallend unfreier, schluchtartig enger und hoher Treppe, mit einem ziemlich nüchternen, namentlich in seinem fast würfelfartigen Verhältniß ungünstig gestaltetem Festsaal, um den in halber Höhe ein Balkonumgang in wild geschwungenen Linien führt. Die Hoffaçade ist ein ganz rohes Werk, die Vorderfront beeinträchtigt durch die unverkennbare Mühseligkeit, mit der immer neue Motive gefucht wurden, durch die Massigkeit der Profilirung, die jener im Palazzo Cusani nahe verwandt ist.

Von derselben Hand, die hier in einzelnen Details, namentlich den nach außen sich aufbäumenden Halbgiebeln über den Fenstern des dritten Stockwerkes, an die Florentiner, in der eigenthümlichen Behandlung der Verdachungen des Hauptgeschoffes, nämlich der Verwerthung der vielfach verkröpften Gewände zur Zeichnung eines reichen Linien-spieles an die Römische Schule sich anlehnt, ist der Palazzo del Comando militare, der, wieder mit einem schön angeordneten Hof, stattlicher Vorhalle und Thor versehen, in seiner inneren Einrichtung dem vorigen völlig ähnelt. Auch hier hat der Festsaal jene unwohnlichen Verhältnisse und eine derbe unerfreuliche Bemalung, weisen auch die Treppen, deren eine zweiarbig, die andere bei gleicher Gesamtbreite dreiarbig angelegt ist, in Folge der außerordentlich gesteigerten Stockwerkhöhen jenen schluchtartigen Charakter auf.

Ähnlich ist der Palast an der Westfront der Piazza Nuova, welcher außer den barocken Fensterverdachungen und der nunmehr ganz nach Art Valvassori's behandelten Profilirung, mit dem vorigen auch die malefisch behandelte Eckquaderung gemein hat. Im nicht vollendeten Innern

ist die stattliche, doch unverzierte Treppe, aber auch die erschreckend rohe Dekoration des Festsaales bemerkenswerth. Die Wände des letzteren sind durch großes, ganz willkürlich geschwungenes Rahmenwerk für Fresken abgetheilt, die für ein großes Bild eingerichtete Decke wurde in der Form oder besser Uniform einer tiefen Mulde gewölbt. Hierher gehören ferner der Palazzo Sigismondi, mit vornehm-einfachen älteren Theilen und namentlich reich geschmückter Treppe, schwererem Barockschmuck von Façade und Portal; die Rückfront eines der Paläste des Corso Vittorio Emanuele an Via Fiori, in schon flauer Behandlung des Ornamentalen, besserer der Profile, von bunter Wirkung, und zahlreiche andere kleine Bauten mehr.

In Novara schließt sich die Façade des Palazzo Bellini, dessen hübsche Innendekoration zu den wenigen an französisches Rococo mahnenden Arbeiten Oberitaliens gehört, namentlich aber der große, in den Hauptformen trotz der lebhaft bewegten architektonischen Details etwas trockene Palazzo Fossati, jetzt Comando militare, dieser Richtung an. Die Vorzüge jener Anlagen, den stattlichen Säulenhof und die breite Entfaltung verbindet der letztere mit einer etwas strengeren Profilierung, namentlich einfacherem Hauptgesims.

In den oberitalienischen Städten, vorzugsweise aber in Brescia, Verona und Mantua machte sich wider die von den großen Kunstcentren Italiens angegebene Stilrichtung eine Gegnerschaft geltend. Es entwickelte sich hier in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine eigenthümliche, dekorativ-plastische Architektur, welche wiederum außerordentlich viel Verwandtes mit der gleichzeitigen deutschen Kunst hat. Selten wagt sich dieselbe an große Aufgaben; meist ist es die Ausschmückung kleiner Wohnhäuser, die sie mit Geschick aber doch meist wenig bekümmert um die architektonischen Formen durchführt. In Brescia knüpft sie an die verschiedensten Schulen bis hinauf zu Palladio und Sanfovino an. Es sind eben die ganz Italien durchziehenden Maurer und Stuckatoren, welche hier von den in der Fremde erlernten Fertigkeiten auf eigne Hand Zeugniß ablegen, die rein praktisch zur Kunst herangebildet, ohne viele Wahl, doch mit entschiedenem Können die Erinnerungen eines arbeitsreichen Lebens verwerthen.

Der unfertige Palazzo Martinengo zu Brescia dürfte hierfür der beste Beleg sein. Das Thor an der sonst, gleich dem stattlichen Säulenhof, palladianisch strengen Façade ist sanfovinisch in der zierlichen Behandlung des Plastischen. Das breite Gewände und die Archivolte werden von je zu zweien auftretenden Quadern unterbrochen. Da aber die Mauerstärke nicht genügte, um dieser kräftigen Architektur die gehörige Tiefe zu geben, wurde eine künstliche Perspektive derart an-

geordnet, daß die Fugenlinien der Quadern nach innen zu konzentrisch zusammenlaufen, also mittelst der Reliefplastik der Eindruck einer perspektivischen Zeichnung nachzuahmen versucht wurde.

Die ähnlichen Versuche Bernini's, dem Bau den Eindruck größerer Tiefe und dadurch stärkerer Wirkung zu geben, sind kaum älter als diejenigen des unbekannten Meisters der oberitalischen Kleinstadt, die hier auch nicht vereinzelt stehen, sondern sich vielfach, besonders hübsch an einem Hause Nr. 235, dem Vicolo Candia gegenüber, wiederholen.

Ein Rundgang durch Brescia führt somit die verschiedensten Stile in Erinnerung: das Seminario Vescovile, ein derber Bau mit Rustikafenstern, deren Schlußsteine aus ungehickt und schwer gebildeten Köpfen bestehen, weckt Erinnerungen an die Außenfaçade des Palais Waldstein in Prag, das 1621 *Giovanni Marini* aus Mailand errichtete. Eine Fortbildung desselben ist der große Palaß Via St. Maria Calchera Nr. 368, dessen Fenster in flott geschwungenen Stucklinien umrahmt sind, dessen Thor übereck gestellte, nach oben sich verbreiternde, also hermenartige Pilastrer einrahmen und dessen prachtvoller Thürklopfer hier erwähnt werden soll. Der hübsche Durchblick von dem Säulenhof zum Garten, durch eine belustigend gezeichnete Arkade zeigt einen entwickelten Sinn für malerische Auffassung. Jene übertriebene Vorliebe für Stuckierung, das Ueberfüllen mit Grottesken, Rankenornament und Gehängen, das vielen deutschen Bauten der Zeit um 1680 eigen ist, findet sich an dem zwar merkwürdigen aber keineswegs schönen Häuschen Via Marsala Nr. 2557; ein Anklang an die Vorliebe für dekorative Rustika nach Florentiner Sitte an dem ausgedehnten Gebäude Via S. Antonio Nr. 2035. Häuser, deren Grundform an französische Hôtels erinnert, treffen wir in der Via Fiori.

Selbst in die Stadt Palladio's, nach Vicenza, dringt das empirische Wesen der „stuccatori“ ein; ja, hier scheinen sie ihre Triumphe über den Klassicismus mit besonderer Ausgelassenheit zu feiern.

Der merkwürdigste Bau wilder Barockdekoration ist der Palazzo Montanari, jetzt Milan-Maffari (1686) von *Paolo Guidolin* (sicher nicht, wie meist angegeben wird von Alessandro Vittoria; gest. 1608). Schon die Façade zeichnet sich durch die dem sogenannten Hause des Palladio entlehnte Idee aus, die Achse für Freskenmalerei fensterfrei zu halten und das Portal seitlich zu verlegen. Der Hof dagegen, namentlich eine Pfeilerarkade und darüber eine Loggia dem Eingang gegenüber, zeigte die tollsten Dekoratorenkunststücke: vorhangartig geschweifte Bogen, verschrobene Drachen, Hochrelieffiguren in den Zwickeln u. dergl. Das Prunkstück der Ausschmückung mit Stuckwerk ist aber das Innere der Loggia. In kleinem Raum sind zwischen Trophäen, Ranken, Schilden,

Büsten, in Nischen, am Gewölbe, den Pfeilern etc. nicht weniger als 46 lebensgroße Putten, 18 weibliche Statuetten, ebensoviele kameenartig gemalte Kartuschen und außerdem noch eine Herkulesstatue angebracht, ein buntes Ragout von Formen, die einander an kecker Wirkung zu übertreffen bestrebt scheinen. Die noch immer überreich geschmückte Treppe scheint mäßig gegen diese sinnlose Kraftvergeudung. Die Dekorationen der übrigen Räume sind aus neuerer Zeit.

Von einem mehr architektonisch geschulteren Künstler ist der große Palazzo Repeta, jetzt Banca Nazionale (1701), dessen wirkungsvolle Façade gegen S. Lorenzo bei ihrer großen Breite nur in 7 Achsen getheilt ist. Die drei größeren mittleren Fenster trennen im Hauptgeschoß je ein, die kleineren außen je zwei jonische Pilaster. Um den mächtigen Figuren und Emblemengruppen auf den ersteren Platz zu geben, wurde über dem Gewände noch ein besonderer Stichbogen geschlagen, hinter den die Mauerflucht zurücktritt. Die Seitenfenster werden unter der Last jener Dekorationen und der mächtigen Mauerfläche fast erdrückt. Im Innern giebt wieder die Treppe die Veranlassung zu überraschenden Kunststücken: aus den gemalten Wolken der Decke fallen scheinbar Titanen in den Raum herab, die Balustraden der Geländer sind menschliche Figuren u. s. w.

Das an baukünstlerische Ausschreitungen gewöhnte Mantua blieb hinter diesen Wunderwerken eines bis zur Tollheit überreizten Geschmacks natürlich nicht zurück, ja hier sah sich der leitende Künstler fogar zu der in Italien sonst seltenen That veranlaßt, in ruhmrediger Inschrift seinen Namen an seinem Hauptwerk zu verkünden.

Es ist dies der niederländische Maler und Architekt *Franz Geffels*, der 1680 den Palazzo Sordi vollendete und der als Stuckateur den *Giovanni Battista Barberini d'Intelvi* zur Seite hatte. Die lange, verhältnißmäßig niedrige Façade zeugt von großem Willen nach der dekorativen Seite, doch von geringem Vollbringen. Die Fenstergewände sind von leichten Quaderungen durchbrochen, Rustikapilaster, auf denen Nichts ruht, theilen das Erdgeschoß. Ueber dem Hauptgesims erscheinen kleine giebelartige Aufsätze, die einer nordischen Erinnerung ihre Entstehung verdanken dürften. In der Achse erhebt sich ein drei Fenster breites drittes Geschoß. Der Hof ist ganz nach malerischen Anschauungen entworfen. Dem seitlichen Eingang gegenüber befindet sich eine Exedra mit Tropfsteingrotte, Statuen, Laubgewinden und wuchtig derbem Ornament, die nur als Abschluß für das weite, aber niedere Vorhaus dient. Eine ähnliche, von riesigen Hermen eingefasste, befindet sich an der Langseite des Hofes: alles ohne Symmetrie, ohne eigentliche Planung, scheinbar nur als Ausfluß augenblicklicher Laune. Die wilde Linienführung im

ornamentalen Detail, welche hier schon überall dem Beschauer entgegentritt, wird aber in der Folge noch nach Kräften übertrieben. Was ein barocker Stuckator aus einem vier Fenster breiten Wohnhäuschen zu machen verstand, lehrt am anschaulichsten das Gebäude *Contrada degli Stabilli* 13. Die Fenstergewände überbieten an geschwungenem Rankenwerk die keckeſt modellirten Bilderrahmen jener Zeit.

Verwandt ſind das *Liceo Virgilio*, die Häuser *Via S. Martino* Nro. 22, 27 und 25, bei welch' letzterem, das nur drei Fenster breit iſt, ganz gegen italieniſche Sitte der mächtige, reich verzierte Schornſtein eine künſtleriſche Rolle ſpielt. Als Umbauten älterer Paläſte zeigen ſich dieſelben Motive am *Palazzo Cantoni*, *Via Chiaſſi* 30, wo namentlich Gartenhaus und Vorhaus in wildem Rahmenwerk geſchmückt ſind, und an dem Haus *Via Chiaſſi* 35. Wo aber die Art des Barberini ſich mit jener der nun ganz verrohten Schule *Giulio Romano's* miſcht, wie an dem Haus *Via Chiaſſi* 45, erſcheinen Formen, die nur mit aztekifcher Kunſt verglichen werden können.

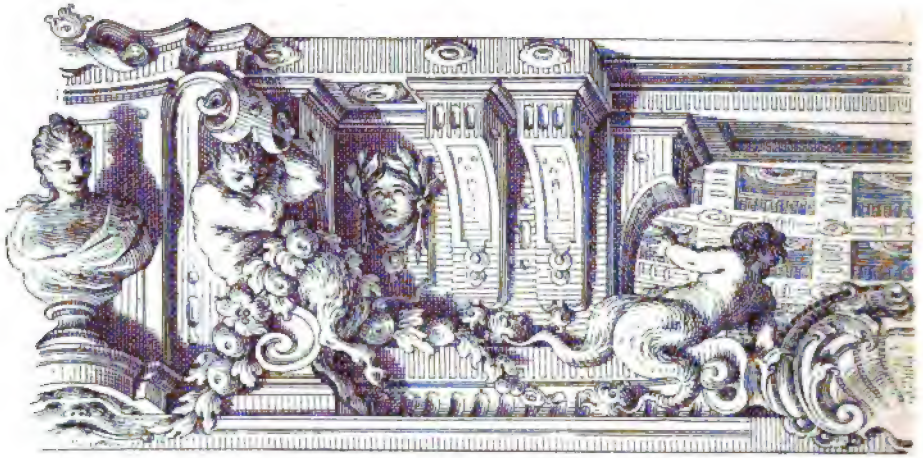
In *Cremona*, wo Barberini an *S. Agostino* gewirkt hatte, ehe er in *Mantua* nachweisbar iſt, mahnen an ihn meines Wiſſens nur zwei Façaden-Umbauten: die des *Palazzo Spanga*, deren abſcheuliche Formen ſelbſt durch die ſchöne, wohl von dem alten Bau ſtammende Raumvertheilung nicht erträglich gemacht werden, und die durch die minder aufdringliche Form weniger unangenehme des *Palazzo Raimondi* (*Via Bertefi*). — Aber neben dieſen Stuckatoren-Bauten macht ſich doch hier etwas mehr das Wirken der Mailänder Schule geltend. An *S. Francisco da Paolo* lehnt ſich *S. Ilario* an, deſſen rechteckiger, einſchiffiger Grundriß dadurch in den gewünſchten Fluß der Linien gebracht iſt, daß die Ecken abgerundet, die beiden Kapellen jeder Seite als halbe Ovale, die Pfeiler dazwiſchen als konkave Kurven, der Chor als Halbkreis behandelt ſind. Die Profile zeigen das Bemühen, Ruggieri nachzueifern.

Aehnliche Kunſtformen ſind in *Piacenza* heimlich, wo man an einzelnen Bauten die gewaltſamen Ausladungen kümmerlich in behauenen und geformten Ziegeln nachzubilden trachtete. Unter mehreren ähnlichen Werken ſei ein Palaſt an der Ecke der *Via S. Mandella*, mit großem Vorhaus, in dem 12 Säulen die Decke tragen, wüſtem Detail an Façade wie Treppenhaus erwähnt. Nicht weit davon ſteht ein ſtädtiſches Gebäude, mit 13 Achſen Front, durch zwei Stockwerke reichenden Piläſtern über ruſticirtem Erdgeſchoß und ſchweren Barockformen. Das Tollſte iſt das Detail des in wohnhausartigen Verhältniſſen gehaltenen *Palazzo Coſta*, bei dem Rococomotive ſich mit faſt ganz in Kurven gehaltener Profilirung zuſammen finden. Zum Klafficismus

hinüber neigt der stattliche Palazzo Nibiani, mit hübscher Treppe und wohlgeordnetem Hof. — Bei den meisten dieser Piacenza'er Bauten ist der Grundriß so angeordnet, daß das Vorhaus einen heiteren Durchblick auf reiche Architekturen oder Statuennischen gewährt. Wo es an Raum zu solchen mangelt, vertritt die Malerei die Stelle plastischer Kunst. Hier, wie anderwärts, sind die so entstehenden gemalten Architekturen nicht die schlechtesten und bieten einen lehrreichen Hinweis darauf, was jene Zeit zu schaffen geneigt gewesen wäre, wenn die unerbittlichen Gesetze der Statik und des Geldbeutels nicht auch ihrem Schaffenseifer Fesseln angelegt hätten.

Beim Kirchenbau konnte jene rein dekorative Auffassung nicht in gleicher Weise überhand nehmen, wie bei den Palästen und Wohnhäusern. Borromini'sche Vorbilder beherrschen hier allgemein die Gemüther, ohne daß irgend ein hervorragendes Talent sich äußert. Die beachtenswertheften finden sich in Mantua: die Kirche S. Maurizio, entworfen 1609 von *Anton Maria Viani*, erhielt entschieden wesentlich später die große Façade, deren Grundrißschwingungen wohl die stärksten Italiens sind. Mächtiger noch wirkt die im Rohbau ausgeführte einfach konkav geschwungene Façade der jetzt als Artillerieniederlage benutzten Kirche in der Achse der Piazza Virgilia, eine riesige Koulisse vor dem scheinbar älteren (jetzt unzugänglichen) Langhause, deren Krümmung hier insofern begründet ist, als durch dieselbe geschickt die schiefe Stellung zum Platze verdeckt wird. Der barocke, doch unbedeutende Palazzo Bianchi, jetzt Episcopio sei hier noch, als jener Kirche stilistisch nahestehend, genannt.





XXI. KAPITEL.

DER THEATERBAU UND DIE BIBIENA.



den inneren Zusammenhang zwischen Kirche und Theater wurde bereits bei Besprechung der Kunstthätigkeit Pozzo's hingewiesen. Das Oratorium, in welchem sich neben dem christlich-kirchlichen auch das dramatische Element der alten Mysterien erhalten hatte, war die Uebergangsstufe von jener zu diesem; der Klerus stand dem Theater keineswegs feindlich gegenüber. Nicht nur der weltliche Leo X. förderte es, sondern auch der strenge Carlo Boromeo duldete es gern, sobald die Stücke nichts gegen die Religion und Sittenreinheit Verstoßendes besaßen. Erst mit der wachsenden Verwilderung der Bühne entstand eine klerikale Gegnerschaft wider dieselbe, welche namentlich durch den berühmten Kanzelredner und Jesuitenpater Paolo Segneri († 1694) auf das Schneidigste zum Ausdruck gebracht wurde. Aber schon lange hatte die Kirche von der Oper die musikalische Ausstattung der Oratorien herübergenommen, namentlich seit im Alessandro Scarlatti die weltliche und geistliche Musik sich begegneten und vorher Giacomo Carissimi, der Meister der Messen, Cantaten und Oratorien, die Gesetze geschaffen hatte, nach welchen nunmehr die Opern komponirt wurden. Die Azione sacra dieses Meisters in den Kirchen entspricht dem Teatro sacro des Pozzo; Kirche und

Theater begannen sich zu verschwiftern, feit im Theater mehr und mehr die edlen Geifter künftlerische Anregung fuchten und die Kirche mehr und mehr an die Schauluft der minder Gebildeten ſich wendete.

Die Geſchichte der italieniſchen Bühne iſt ſchon öfter Gegenſtand gelehrter Unterſuchung geweſen. Stets hat man der Oper als einen bitteren Vorwurf nachgeſagt, daß ſie auf die ſcenifchen Ausſtattungen über Gebühr Werth gelegt habe, ja daß von den Theatermaſchiniſten die Kunſt verdrängt worden ſei. Leider fehlt es aber noch ganz an Unterſuchungen über die dekorative Ausſtattung der Bühne, die man ſeit Richard Wagner und ſeit dem Wiedererwachen des Gedankens, daß künftleriſches Wohlbefinden nur in künftleriſch wohlgeordnetem Raume möglich iſt, doch nicht mehr ſo verächtlich behandeln ſollte, als dies bisher geſchah. Die „Schauluft“ wird in den Literaturgeſchichten zumeiſt als eine Begierde niedrigerer Seelen dargeſtellt. Aber wer die Theaterdekorationen der Barockzeit ſieht, wer weiß, daß im 17. Jahrhundert, nach der Zeit Michelangelo's und Rafael's, die Baukunſt und die Malerei die vorherrſchenden Kunſtformen waren, ebenſo wie es heute nach Goethe und Beethoven Dichtkunſt und Muſik ſind, der wird mit mehr Aufmerkſamkeit die Idealentwürfe betrachten, welche ein bauluftiges Zeitalter auf den Bühnen ſich vorführte, der wird zugestehen, daß die Zuſchauer von damals, die eben mehr von der Schönheit des architektoniſchen Entwurfes verſtanden und bei gelungenen Darſtellungen daher auch mehr zu denken wußten, als unſer Publikum, nicht eben ſo kunſtverlaſſen waren, wenn ſie dem Geklimper Marini'scher Liebelei mit halbem Ohre zuhörend, mit dem Auge künftleriſche Schöpfungen von ſolcher Kühnheit genoſſen, daß dieſelben in feſtem Material auszuführen deren eigene Großartigkeit verbot.

Von den Tagen des Buontalenti an beginnt der künftleriſche Zug in der Theaterdekoration ein allgemeiner zu werden.

Des Florentiner Meiſters Nachfolger, hiñſichtlich des Ruhmes ein Neuerer der ſcenifchen Anordnungen zu ſein, war *Giacomo Torelli* (geb. zu Fano 1608, † 1678). Als Mittelsmann darf jener *Francesco Guitti* gelten, welcher im Karneval 1638 in Ferrara die Aufführung leitete und ihre Darſtellung im Stich herausgab. An ſeinen Blättern erweiſt ſich, daß eine direkte Verbindung zwifchen Scene und Publikum, wie ſie zu Vicenza beſtand, noch für erwünſcht galt, da zu der von triumphbogen-

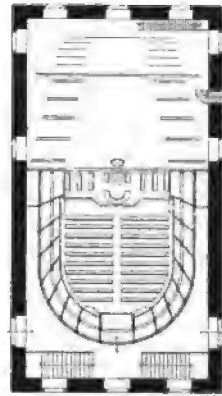


Fig. 197. Früheres Theater zu Hannover, Grundriss.

artiger Architektur umgebenen Bühne eine breite Freitreppe führte. Ähnlich schuf *N. Michetti*. Torelli errichtete zunächst in seiner Vaterstadt einige Maschinen für die Bühneneinrichtungen, von denen Kunde nach Venedig drang. Dorthin berufen, bewährte er sich auf's Neue. Seine Erfindungen wurden durch den Stich der Allgemeinheit zu eigen gemacht. Leider kenne ich nur Einzelnes von diesen Blättern. Namentlich überraschte die am Theater S. Giovanni e Paolo angebrachte Maschine, durch die es gelang, mit einem Schlag durch mit Gewichten beschwerte Hebel und Winden die ganze Scene zu verändern, eine Einrichtung, die schnell auf allen Bühnen Eingang fand. Auch nach Paris an den Hof Ludwig XIV. wurde er gerufen, wo er vielbeschäftigt bis 1662 blieb. So richtete er beispielsweise für Corneille dessen „Andromeda“ zu größter Zufriedenheit des Dichters ein. Die Stiche, welche er herausgegeben, lehren, daß er der Florentiner Schule, namentlich Poccetti, nicht fern stand. Nach Fano zurückgekehrt, erbaute er dort, unterstützt von fünf Patriziern der Stadt, auf gemeinsame Kosten das noch erhaltene Teatro della Fortuna, das durch ganz Europa einen Ruhm durch den phantastischen Reichtum seiner Dekorationen erwarb. Es heißt, daß, als 1699 das kaiserliche Theater in Wien in Flammen aufging, Kaiser Leopold ihn zum Wiederaufbau und kurz vor seinem Tode noch Ludwig XIV. abermals nach Paris berufen habe, in der Absicht, von ihm das Theater in Versailles errichten zu lassen. Die Nachricht, daß er bereits 1678 gestorben sei, widerspricht jedoch diesen Angaben. Es ist höchst bezeichnend, daß, wie *Milizia* erzählt, der Künstler testamentarisch feststellte, an seinem Todestage solle alljährlich zu S. Pietro in Valle in Fano, seiner Begräbniskirche, ein von ihm ausgeführter Katafalk aufgerichtet werden: die Erinnerung an sein glänzendes aber vergängliches Wirken sollte wenigstens durch ein Legat festgehalten werden.

Der Schule Torelli's gehören verschiedene auch in Deutschland tätige italienische Künstler an. So *Tomaso Giusti*, welcher 1686 das jetzt verschwundene Theater zu Hannover schuf (Fig. 197), einen in Fachwerk errichteten, schlichten Bau, bei dem der Zuschauerraum die Grundform eines nur wenig gestelzten Halbkreises hat. Das Parterre war wagrecht, drei dasselbe umgebende Stufen führten zu einem von einer Balustrade eingefassten Sitzplatz, hinter welchem fünf Ränge zu je 19 Logen mit immer mehr zurückweichenden Grundlinien der Brüstung aufstiegen. Vor dieselben bauten sich die Eck- und Mittellogen balkonartig. Die Bühne war von einer ganz außerordentlichen Tiefe.

Ähnlich dürfte etwa das 1802 abgebrochene Opernhaus in München gewesen sein, welches 1658—1662 *Francisci* (vielleicht identisch mit *Francesco Saturini*, dem Erbauer der Bucentaur auf dem

Starenberger See 1662?) angeblich nach dem Vorbild des Vicentiner Theater's schuf.

An Torelli schließt sich in Italien die Familie der *Galli Bibiena* an, welche nun ihrerseits die Theatermalerei und den Theaterbau zu der höchsten Stufe, zu einer künstlerischen Vollendung brachte, wie sie nie wieder erreicht wurde.

Der Stammvater dieses Kreises außerordentlicher Künstler, *Giovanni Maria Galli*, genannt *Bibiena*, (geb. zu Bibiena 1625, † 1665), war ein Maler aus der Schule des Francesco Albani. Zum besseren Verständniß der Familie sei die Geschlechtstabelle gegeben.

Giovanni Maria.

<i>Ferdinando.</i>			<i>Francesco.</i>	<i>Maria Oriana</i>
<i>Alessandro.</i>	<i>Giuseppe.</i>	<i>Antonio.</i>	<i>Giovanni Carlo.</i>	Malerin.
	↓			
	<i>Carlo.</i>			

Ferdinando Galli Bibiena (geb. zu Bologna 1657, † daselbst 1743), kann als der Vollender der Stilrichtung seiner Familie gelten. Er trat zunächst in die Dienste des Herzogs Ranuccio II. Farnese (1646—1694), welcher zu Parma residierte. Hier schuf er die Villa zu Colorno, deren Anlage gerühmt und deren Gärten als besonders köstlich gepriesen werden. Bald wendete er sich aber der Theaterarchitektur zu, für welche er eine Reihe der kostbarsten Entwürfe lieferte. Eine Sammlung derselben wurde durch *Pietro Giovanni Abbati* im Stich herausgegeben (nach 1703) ¹⁾.

In den zahlreichen Blättern dieser Werke zeigt sich Bibiena als der größte Meister barocken Raumentwurfes. Er giebt sich dem Rausch des Schaffens hier um so feuriger hin, als ihn die Gesetze der Statik, alle jene tausend den Schaffensdrang der Architekten hemmenden Nebenumstände und Bedenken nicht behindern. Gewaltige Säle, kühn gedachte Deckenentwicklungen, Durchblicke von malerischer Wirkung, eine Fülle des selbständigsten, bald bescheideneren, bald rücksichtslos wilden, den lombardischen Stuckatoren an krausem Schwulst nichts nachgebenden Details, eine unermüdliche Schöpferkraft, der ein ganzes Zeughaus barocker Ideen zu unbeschränkter Verfügung stand, erfüllen jene Blätter. Alte Gedanken kommen zum Vorschein. So tauchte wieder die häßliche, zuerst von Michelangelo an den Fenstergewänden von St. Peter und an der Porta Pia angewendete Form der Giebel oder Ueberwölbungen auf, welche aus drei Seiten des Achtecks gebildet ist;

¹⁾ *Varie opere di Prospettiva*, Bologna.

ja selbst die ernst und würdig behandelte Gothik alter Festungswerke findet in einem dieser Entwürfe Platz, wie denn auch, den betreffenden Stücken entsprechend, das Bauernhaus zur Darstellung gelangt. Es sind dies bemerkenswerthe Zugeständnisse des Architekten an die damals beliebten Darstellungen von heiligen Gegenständen, Legenden etc.

Neben diesen Theaterarchitekturen spielen in Ferdinando's Kupferwerk die Darstellungen von für Kirchen und Säle berechnete Deckenentwürfe im Sinne Pozzo's eine bedeutende Rolle. Die perspektivischen Künste des Meisters, seine Unbedenklichkeit gegen statische Unmöglichkeiten, aber auch seine geistvolle Schaffensart sind hier wieder zu finden. Nur sind hier mit Absicht wuchtige Bauformen, die schweren Säulen des Pittihofes und ähnliche Motive in die gemalte Architektur verflochten. Katafalke und Theatra sacra vollenden die Sammlung.

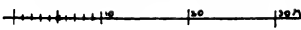
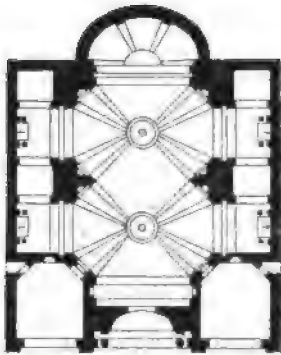


Fig. 198. S. Antonio Abate zu Parma. Grundriss.

Der Luft an hoher Prachtentfaltung konnte Fernando bei den grossen Festen fröhnen, zu deren Anordnung ihn König Karl III. von Spanien heranzog. Er schuf die Dekorationen bei der zu Barcelona (1708) abgehaltenen Vermählungsfeier des Fürsten mit Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg. Wie derselbe 1711 als Karl VI. zum Kaiser gekrönt worden war, berief er den italienischen Künstler als ersten Baumeister und Perspektivmaler zu sich, als welcher er in Wien den künstlerischen Veranstaltungen gelegentlich der 1716 erfolgten Geburt des jung verstorbenen Erzherzogs Leopold vorstand. Später zwang ihn der Zustand seiner Augen, nach Bologna zurückzukehren. Von seiner Wirksamkeit in Oesterreich wird noch zu sprechen sein.

Jedoch hinderte ihn sein Leiden nicht, sich nunmehr auch in der praktischen Architektur noch thätig zu erweisen. So schuf er in Parma die Kirche S. Antonio Abate (Fig. 198), in der er seinem Drang nach eigenartiger Gestaltung freien Lauf ließ. Der Bau ist in seinen Grundmotiven einfach: ein rechtwinklich oblonges Schiff mit abgefehrten Ecken und je zwei tiefen rechtwinklichen Kapellen an der Langseite. Zwischen diesen tritt aber der Mittelpfeiler übereck den Abschrägungen entsprechend vor, so daß das Gewölbe sich scheinbar in zwei Kuppeln theilt. Diese Anordnung kommt zuerst in Franken und Böhmen vor und dürfte daher eine Erinnerung aus Deutschland sein. Die Kappen zwischen den Kuppeln sind reich und derb stuckirt und mittelst breiter ornamentaler Oeffnungen durchbrochen, so daß man durch

dieselben auf ein zweites höher gelegenes, in frischen, etwas bunten Farben mit Wolken, Engeln und Heiligen bemaltes Gewölbe sieht. Aehnlich ist die Ueberdeckung des Chores angeordnet. Der Gedanke der künstlichen Erweiterung des Raumes hat also hier eine neue Form erhalten. Der Eindruck, als blicke man in den geöffneten Himmel, als seien die Heiligen bei dem Gottesdienste leiblich gegenwärtig, wird durch die ausgefuchtesten Mittel angestrebt. Aber je weiter die Architekten in denselben gingen, je realistischer sie die Frage auffaßten, je mehr sie der Malerei in ihrer Absicht zu täuschen behülflich waren, um so deutlicher erfaßt uns die Erkenntniß, daß der einzige Getäuschte eben der Künstler selbst ist. Hierbei überrascht doch an so gewandtem Künstler das Ungeschick, mit welchem Ferdinando hier vorgeht, da er nicht verhindern konnte, daß man durch die Oeffnungen

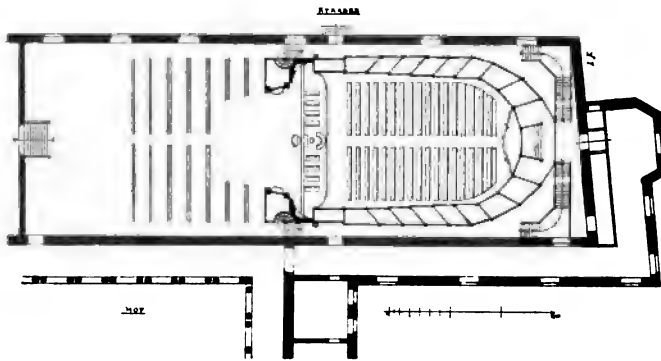


Fig. 199. Teatro reale zu Mantua, Grundriss.

des unteren auch die an die Wirklichkeit erinnernden Konstruktions-theile des oberen Gewölbes sieht. Auf die Praxis übertragen, fügten sich die Entwürfe eben nicht so bequem dem Willen des Architekten als in den Theaterperspektiven. Die sonstige Architektur ist matt und faßlos, bemerkenswerth nur das Thormotiv, eine stattliche jonische Pilafterstellung mit einer eingestellten, gleichfalls jonischen Ordnung. Im Mittel unter dem Hauptgiebel trägt diese einen Bogen, welcher einer zum Eintritt einladenden Exedra Raum giebt.

Ein zweites, weitaus anziehenderes Werk Ferdinando's ist der Arco del Meloncello, ein Korbbogen, welcher die von Porto Saragozza zu Bologna nach Osten führende Landstraße für den nach der Wallfahrtskirche St. Madonna di S. Luca führenden Arkadengang überbrückt und darüber ein geistreich entworfener offener Rundtempel, zu dem seitliche toskanische Säulenhallen führen: die Uebertragung der in der Theaterdekoration geübten Kunst wirkungsvolle Abschlüsse der Perspektive zu

bieten auf die freie Natur und den Monumentalbau. *Carlo Francesco Dotti* führte den Bau aus.

Eine von *Ferdinando's* letzten Arbeiten war das *Teatro reale* zu Mantua (Fig. 199)¹⁾, welches *Andrea Galluzzi*, von dem ich sonst nur die Darstellung eines reichen 1720 für einen französischen Prinzen errichteten Katafalks kenne, 1735 vollendete. Wir sehen ein langes Rechteck mit starken Umfassungsmauern, dessen Einbauten ganz in Holz ausgeführt sind. Etwa in der Mitte das Proscenium; davor das Orchester; die Zugänge zum Parterre befinden sich zu beiden Seiten und in der Achse, über allen dreien erheben sich Logen, die sich in mehreren Geschossen in gestreckter Hufeisenform um das Parterre legen. Immer noch sind dieselben, wie im antiken Theater, architektonisch gefondert von dem Proscenium. Die Bühne ist sehr tief. Es scheint im ganzen Bau mehr auf die praktischen als künstlerischen Bedürfnisse Gewicht gelegt worden zu sein, da selbst auf eine Außenarchitektur verzichtet wurde.

Ferdinando's Sohn *Alessandro Galli Bibiena* († 1760) scheint den größten Theil seines Lebens in Deutschland zugebracht zu haben und zwar vorzugsweise als Architekt und Prospektivmaler des kurpfälzischen Hofes. Wir werden die Thätigkeit dieses Künstlers, der in seine Kunstart viel von deutschem Wesen aufnahm, an anderer Stelle zu besprechen haben.

Auch *Giuseppe Galli Bibiena* (geb. 1696, † zu Berlin 1757), verbrachte sein Leben fast ausschließlich in Deutschland, nachdem er unter seinem Vater in Wien seine Studien begonnen hatte. Er ist derjenige, der des Vaters Ruhm am meisten zu verbreiten und fortzupflanzen bestimmt war. Schon 1723 schuf er die Dekorationen zu einem großartigen Feste des kaiserlichen Hofes in Prag, von dem uns Kupferstiche erhalten sind. Es wurde unter freiem Himmel ein Theater aufgeführt, das wichtige Aufschlüsse über das Ideal eines solchen gab, da bei dem Mangel der in großer Spannweite schwer ausführbaren Deckenkonstruktion der Architekt hier sich freier entfalten konnte. Der Grundriß zeigt noch starke Anlehnung an die italienischen Werke des 17. Jahrhunderts. Der Saal ist oblong, nach hinten im Halbkreis geschlossen. Nur vor letzterem ziehen sich die 16 Stufen der Arena hin. Ueber dieselben ragt eine barock lebendige Säulenarchitektur, die sich auch an den Seitenwänden hinzieht und hier Logen umschließt. Im Vergleich zum modernen Theater nimmt das Proscenium eine auffällig bedeutende Stellung ein. Zwischen den beiden Flanken desselben, in einer Breite von 110 Prager

¹⁾ Ich urtheile nach in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Originalplänen.

Fuß = etwa 32,5 Meter erstreckt sich das weite Parterre. In der Mitte desselben ist der Sitz des regierenden Herrn angeordnet. Die Stelle des Harlekinmantels ersetzen zwei im Stil des Proskeniums aufgebaute Pavillons, in denen die Singchöre Aufstellung fanden. Das Orchester

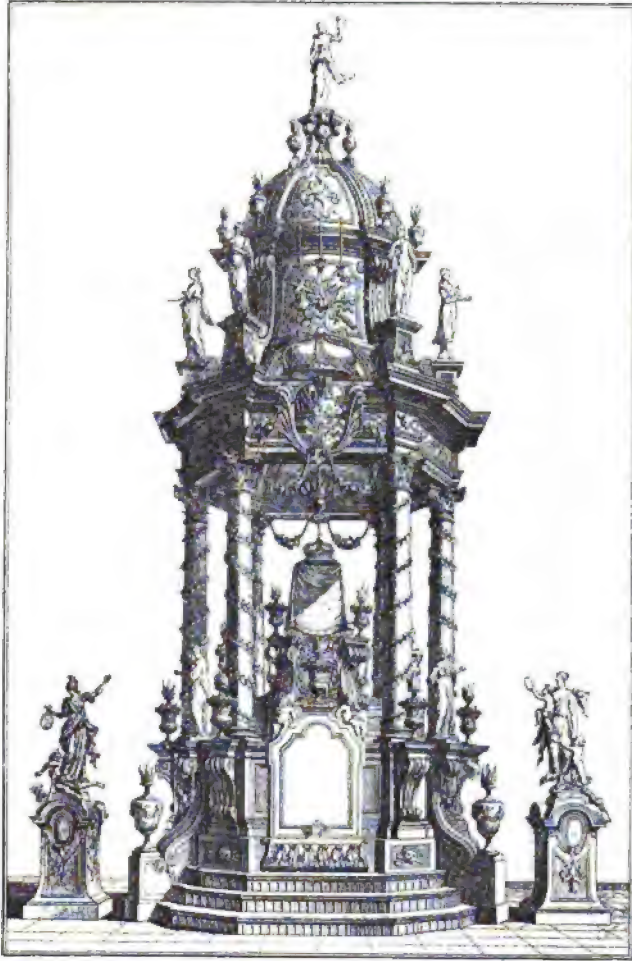


Fig. 200.] Katafalk für den Erzbischof Karl Josef von Trier.

trennt die Beschauer von der Bühne, auf welcher die reichsten architektonischen und landschaftlichen Prospekte sich ablösten. Die Fülle der in denselben niedergelegten Phantasie ist eine oft geradezu erstaunliche. Es muß immer wieder auf diese Arbeiten als auch die Darstellungen der letzten Ziele der Barockarchitektur hingewiesen werden.

Giuseppe ließ seit 1740 in Augsburg ein Kupferstich-Werk erscheinen

„Architetture e prospettive,“ welches er Kaiser Karl VI. widmete. Diefes giebt einen Anhalt für das Wanderleben der Künstlerfamilie, die an die verschiedensten Höfe berufen wurde, um Festdekoration zu schaffen. So entstand für Karl Josef Ignaz Anton, Herzog von Lothringen, Erzbischof von Trier, 1711 ein noch relativ einfach gehaltener Katafalk (Fig. 200), 1715 jener für König Ludwig XIV., bei dem der Aufwand bereits ein großartiger ist. Dann folgte derjenige für Pfalzgraf und Kurfürst Johann Wilhelm, welcher zu Düsseldorf 1716 starb. Die großartigsten Veranstaltungen fanden in Dresden statt, als der Kurprinz, später König August III., sich 1719 mit der österreichischen Prinzessin Maria Josepha

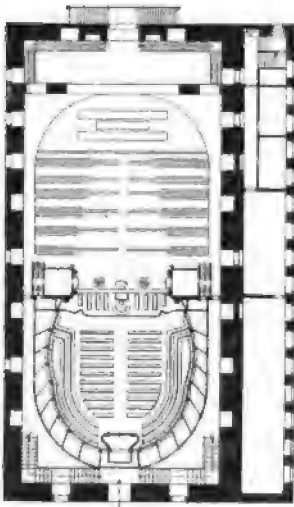


Fig. 201. Früheres Opernhaus zu Dresden. Grundriss.

vermählte. Dort hatten kurz vorher (1718—1719, zwei venetianische Künstler *Alessandro* und *Giro-lamo Mauro* (*Mauri*?) den Bau des 1849 abgebrannten Opernhauses vollendet (Fig. 201). Der Grundgedanke desselben bot nichts Neues, doch dürfte vorher kaum ein Werk von gleicher Durchbildung im Detail entstanden sein. Der Saal bestand aus einem Oval, dessen eine Spitze durch das reich ausgebildete Proscenium abgeschnitten wurde. Um das Parterre legten sich wie damals üblich einige Stufen, hinter welchen erst die Logenränge aufstiegen. Jede Loge hatte für sich einen Balkon. Großartig war namentlich die Hofloge in der Achse des Theaters ausgebildet, deren Balkon weit auslud und von den übrigen völlig unterschieden war. Denn wenn gleich der Ehren-Sitz des Herrschers, der Hofherren und Minister noch im Parterre sich befand, so war doch die mittlere

Abtheilung des ersten Ranges auch für den Kurfürsten und König vorbehalten, während den Hofdamen die seitlichen eingeräumt wurden. Zu der Hauptloge aber war der Zugang durch den Südostflügel des Zwingers, welcher damals eben fertig geworden war, so daß dieser gewissermaßen als Vorhalle des Theaters benutzt wurde. Die Scene ist wieder von bedeutenden Verhältnissen.

Dem Aleffandro Mauro begegnen wir 1728 in Rom, wo er die Kirche S. Lorenzo in Damaso festlich ausschmückte.

Das neue Dresdner Opernhaus gab Bibiena Gelegenheit, seiner Meisterschaft in der Behandlung scenischer Architekturen freien Lauf zu lassen. Was er hier an lichten, glanzvollen Idealsräumen, an weiten Hallen, mächtigen Treppen, Rampen, Galerien u. f. w. geschaffen, ge-

hört wohl zu den glänzendsten Darbietungen der Bühne (Fig. 202). Man wird die Kupferstiche, welche doch in bescheidenem Maße die Wirkung dieser großartigen Leistungen wahrer Raumdichtung wiedergeben, nicht durchblättern können, ohne zugestehen zu müssen, daß die Dürftigkeit der dramatischen Handlung, das Vorwiegen des rein Repräsentativen in

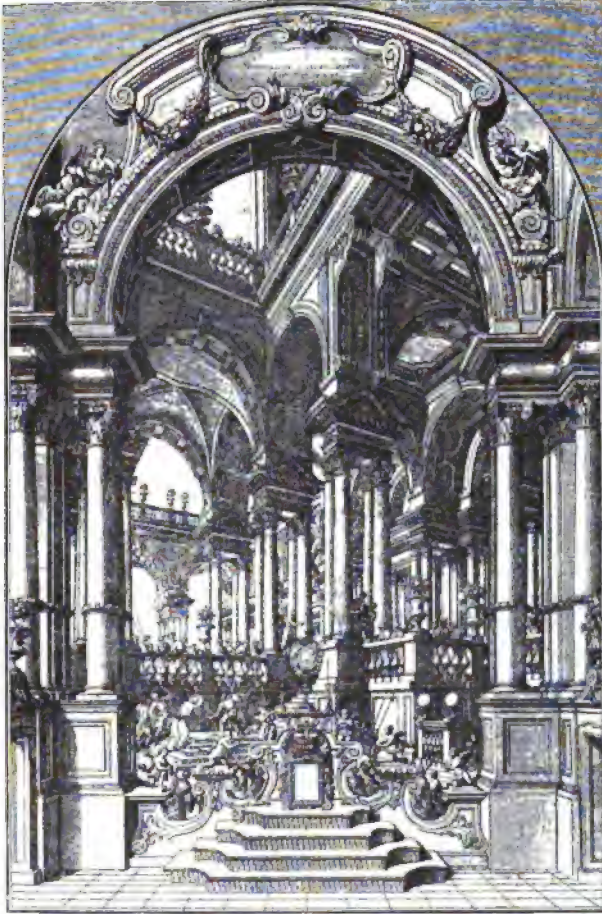


Fig. 202. Theaterdekorationsentwurf für Dresden von Giuseppe Galli Bibiena.

der gleichzeitigen Dichtung, der uns sonst unverständliche Mangel an scenischer Handlung nur dadurch erklärt werden kann, daß eben das Theater des Bibiena in der Hauptsache eine Schaubühne war, welche durch die in jener Zeit von den Großen der Welt vorzugsweise gepflegten und gewürdigten Künste auf ihr Publikum zu wirken strebte. Nicht die Handlung war das Entscheidende, nicht forderte man einen schnellen

Fortgang der Entwicklung, wie er auf den primitiven Bühnen eines Shakespeare möglich war, sondern das gesprochene oder gefungene Wort war nur das verbindende Glied für die dem Auge gebotene Poesie, man bedurfte eines ruhigen Zeitmaßes, damit die festlichen Aufzüge der Haupt- und Staatsaktionen, während die recitativen Chöre und langwährenden Arien erklangen, die Prachträume der Scene erfüllen und die großartigen „lebenden Bilder“ zur Entwicklung gelangen und bewundert werden konnten. Die bildende Kunst und vorzugsweise die Architektur erwies sich eben auch hier, in der Wohnstätte des Dramas, als die leitende Kraft des Jahrhunderts. Man thut Unrecht, diese Eigenthümlichkeit zu unterschätzen. Man kann die Theaterstücke jener Zeit ohne dieselbe ebenso wenig würdigen, wie etwa die Zauberflöte ohne die Musik nur nach dem Textbuch. König August der Starke war gewiß erfahren genug in den Fragen des verfeinerten Genusses, als daß man ihm dauernde Freude am Langweiligen zumuthen könnte. Das Theater wirkte in jener Zeit mit anderen Mitteln, aber es wirkte kaum minder künstlerisch als heute. Noch spielt das „Kostümfest“ bei uns eine dem damaligen Theater verwandte Rolle. Wir werden sehen, daß dieses zeitweilig, namentlich durch Servandoni, die Lehrstätte der Architektur und als solche von hoher Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Geschmacks und sogar des Stiles wurde, wie es wohl auch die heute noch die Höfe beherrschende Kunst der Ceremonie wesentlich mit einflußt haben mag.

Eine Wiederholung fand der in Dresden entfaltete Glanz durch die Hochzeitsfeierlichkeiten zu München bei Vermählung des Kurprinzen Carl Albrecht von Bayern mit Maria Amalia Josepha, Kaiser Josephs I. Tochter (1722). Nicht nur die Stiche, sondern namentlich auch die einen Einblick in die unvergleichlich reiche Gestaltungskraft Giuseppe's gewährenden Skizzenbücher des Meisters, welche das Kgl. Kupferstichkabinet zu München besitzt, bezeugen die große Meisterschaft des Festdekorateurs.

Der Tod des Franz Ludwigs, Pfalzgrafen von Neuburg, Erzbischofs von Mainz, welcher 1732 zu Breslau erfolgte, sowie die Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna, der Tochter Kaiser Karl VII. mit Karl Alexander von Lothringen (1744), gaben weitere Veranlassungen zu großartiger Prachtentfaltung.

Die Folgezeit brachte der Meister am Hof von Bayreuth zu, wo er den noch erhaltenen köstlichen Theaterbau (1747) schuf. Die Fassade desselben ist einfach und schon stark von französischen Einflüssen beherrscht; das Erdgeschoß gequadert; im Mittel ein kräftig vorspringendes Risalit mit dem Thor, darüber beide Obergeschosse zu-

fammenfassend eine jonische Säulen-, und an den Flügeln eine Pilafterordnung. Eine Attika mit Statuen bekrönt den wohlangelegten und ziemlich anspruchslosen Bau. Das Innere hat sich mit feltener Reinheit

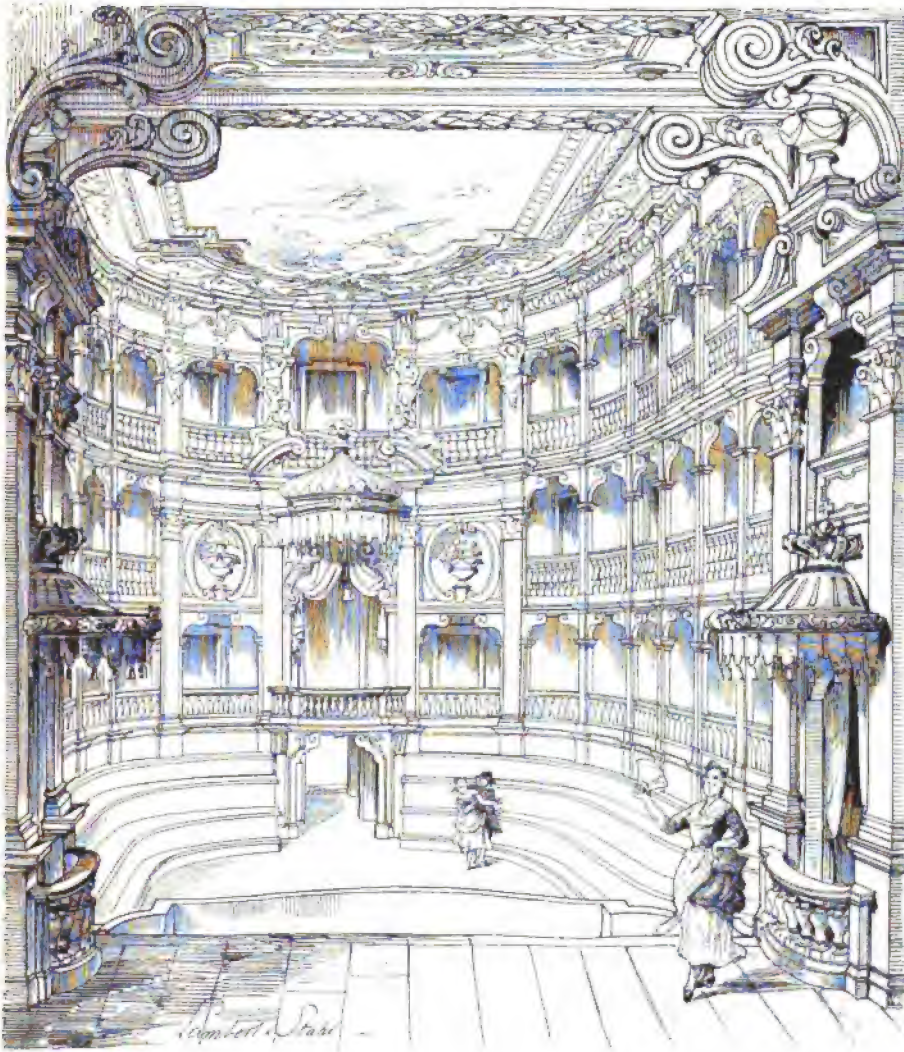


Fig. 203. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.

den geistigen Hauch seiner Entstehungszeit erhalten. Um das Erdgeschoß legt sich ein Amphitheater, zu dem seitliche Treppen aufsteigen, dahinter erheben sich drei Ränge. Im Mittel befindet sich eine stattliche, durch zwei Ränge reichende, von Halbfäulen eingefasste Hofloge, über der sich

ein Baldachin vorbaut. Das Proscenium ist reich geschmückt, das Detail überall faßt und voll, noch nicht beengt durch die Aengstlichkeit in dem Bestreben, die größte praktische Raumausnutzung zu erzielen, das Ganze von wohnlicher Breite, anmuthender Pracht, ein entzückend heiterer Festraum, wie deren nicht oft gleiche in so künstlerisch abgerundeter Gestaltung geschaffen wurden.

Von Giuseppe, welcher 1750 das Opernhaus zu Dresden erneuerte, indem er die Hofloge, jetzt der officielle Sitz des Fürsten, auf Kosten der andern Logen vergrößerte, stammt auch der Theaterplan, den er 1749 ausarbeitete und 1753 dem Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen überreichte¹⁾ und welcher ein sehr deutliches Bild des Ideals eines kleineren Opernhauses giebt (Fig. 203 und 204). Das System von Bayreuth ist wenig verändert. Die Pracht des Aufbaues, die heiterbehagliche Stimmung der Architektur, die ebenso schöne als reiche Ausbildung der Hauptmotive, die geschickte Einfügung des Details, alle diese Vorzüge eines wohldurchbildeten, echt künstlerischen Entwurfes finden sich hier wie dort. Nur die Dekoration der Brüstungen und des Prosceniums ist eine veränderte und der breite Fries zwischen dem obersten Rang und der Decke fehlt. Bemerkenswerth ist, daß Bibiena hier schon die Treppe, welche dort von der Hofloge zum Parterre führt, fortließ, mithin die veränderte Auffassung des Werthes der Plätze zum Ausdruck brachte.

Antonio Galli Bibiena, der letzte Sohn Fernando's (geb. zu Parma 1700, † zu Mailand 1774), scheint weniger im Auslande thätig gewesen zu sein als seine Brüder. Der Theaterbau war aber auch sein Gebiet. So schuf er 1753 aus dem Saal des großen Rathes das Teatro dei Rinnuovati im Palazzo della Repubblica zu Siena, baute ferner 1755 das schon 1677 von der Accademia dei Risvegliati errichtete Teatro Manzoni zu Pistoja um, welches letztere jedoch 1842 und 1864 abermals neue Gestaltungen erhielt. Unmittelbar auf diese Bauten folgte die Errichtung des mächtigen Teatro Comunale zu Bologna (1756—1763) und des Theaters in der Accademia Virgiliana zu Mantua (1769). Für diese Bühnen, bei deren letzterer namentlich die Verhältnisse und Einrichtungen der Scene gerühmt werden, welche ich jedoch leider nicht aus eigener Anschauung kenne, wie für die Pergola zu Florenz malte er seiner Zeit vielbewunderte Dekorationen. Doch war er auch in Wien und selbst in Ungarn thätig.

Der Sohn Giuseppe's, *Carlo Galli Bibiena* (geb. zu Wien), soll in

¹⁾ Jetzt in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Frankreich, Flandern, England und Italien thätig gewesen sein, ohne daß ich Werke seiner Hand nachzuweisen wüßte.

Dem Fernando nahe verwandt war *Francesco Galli Bibiena*, sein Bruder (geb. zu Bologna 1659, † 1739), der in Genua, Neapel, hier bei den Festen Philipps V., in Mantua, Verona und Rom, sowie in Bologna thätig war. Von dem, was er hier geschaffen, weiß ich nichts zu berichten, außer von dem Bau des Teatro Filarmonico zu Verona, welches er nach einem Brande gemeinschaftlich mit dem großen Dramatiker *Francesco Scipione Maffei* in zweckentsprechender Weise einrichtete. Auch diesem Bau fehlt, wie den meisten italienischen Schauspielhäusern der Bibiena, die Façade. Die innere Einrichtung kenne ich nicht. Ihm gehört auch das Theater zu Nanzig an, wenigstens seiner Einrichtung nach, die aber bis auf die gemalte Decke gänzlich verändert worden ist. Das Teatro degli Aliberti in Rom tadelt Milizia ebenso bitter, als er jenes in Verona lobt, dessen Vorzüge er freilich ausschließlich der Mitwirkung des von ihm hochverehrten Maffei zuweist.

In seinem großen Druckwerke „L'architettura civile“¹⁾ giebt uns Francesco weniger ausgeführte Bauten als tüchtige geometrische und perspectivische Studien, vor allem aber eine Reihe bedeutender Detailentwürfe und somit einen Einblick in die Behandlung der architektonischen Glieder, wie sie jener Periode und Kunstrichtung als Ideal vorschwebten. An denselben fällt zunächst die Absicht auf, durch weiche, anscheinende Linienführung die Herbheiten der klassischen Ordnungen zu verdecken. Die Ornamente werden wie aus flüssigem Teig gebildet, das Ganze entbehrt der Kraft, strotzt von bequemem Reichtum in fybaritischer Fülle. Das Wesen der antiken Formen wird gänzlich aufgehoben. Die einzelnen Theile derselben werden dekorativ auf-

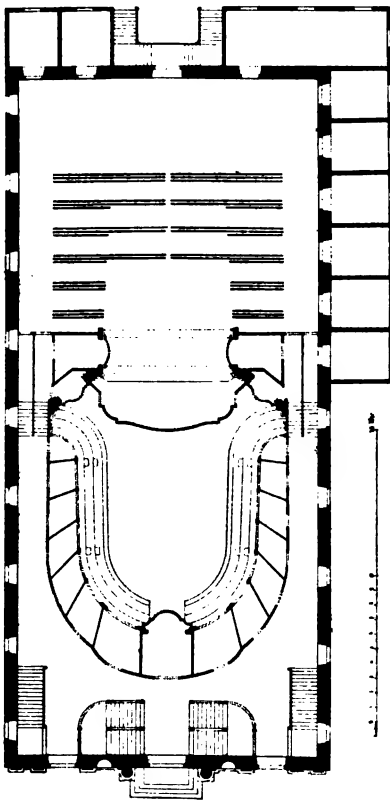


Fig. 204. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.

¹⁾ Parma 1711.

gefaßt und dementsprechend beliebig verändert und alle erdenklichen Gebilde der Natur zu neuen ornamentalen Motiven gebrandschatzt. Die Lostrennung von der alten Formenwelt ist hier eine völlige, das italienische Barock feiert seinen letzten Triumph, indem es hundert Jahre nach Dietterlin bei einer Kunstart angelangt ist, die nur mit der dieses fortgeschrittensten Meisters der deutschen Renaissance verglichen werden kann.

Es bleibt uns noch der Sohn des Francesco¹⁾, *Carlo Giovanni Galli Bibiena*, von dem ich nur eine eigenartige Wendeltreppe im Palazzo Savini, jetzt Soccini, zu Bologna kenne. Dieselbe schlängelt sich um die als Spille benutzte Kolossal-Gestalt eines Atlas und endet nach oben in einen trotz des geringen Raumes reizvollen Umgang, eine höchst phantasievolle, an Wiener Bauten (Palast des Prinzen Eugen u. f. w.) erinnernde Schöpfung.

Neben dem ältesten Bibiena wirkte in Bologna eine Reihe von Malern, die sich außer der großen Geschichte mit Vorliebe der dekorativ-architektonischen Kunst widmeten. In dem Umstand, daß die eigenthümliche Richtung derselben sich in ganzen Familien lebendig erhielt, liegt der Beweis, daß zu Bologna eine wohlausgebildete Schule bestand. Hier einige Namen aus derselben:

Cesare Manzini und sein Sohn *Raimondo* (geb. zu Bologna 1669) des letzteren Schüler *Angelo Michele Monticelli* (geb. zu Bologna 1678) und dessen Sohn *Giovanni Giacomo* (geb. zu Bologna 1692), des letzteren Lehrer *Agostino Metelli* (geb. zu Bologna 1609, † zu Madrid 1660?). Ferner *Giuseppe Aldrovandini* und seine Söhne *Domenico* und *Mauro*, welche beide um 1680 als Perspektivmaler, auch für Theater, berühmt waren. Letzterer dürfte vielleicht mit dem in Dresden genannten *Girolamo Mauro* in Verbindung zu setzen sein. Mauro's Sohn *Pompeo Agostino Aldrovandini* (geb. zu Bologna 1677, † zu Rom 1735) wird als an Theatern zu Bologna, Turin, Dresden, Wien, Prag u. a. O. thätig genannt, *Tomaso*, der Sohn *Domenico's* (geb. zu Bologna 1653, † dafelbst 1736), galt für einen der ersten Dekorationsmaler Italiens und malte als solcher 1704 den Saal des großen Raths in Genua. Von *Pietro Righini* besitzen wir ein in Augsburg erschienenes Werk, welches seine im phantastischen Stil der Bibiena, aber ohne deren Schwung gezeichneten Dekorationen für Mailand wiedergiebt.²⁾ Ferner sei als hervorragende Persönlichkeit *Giacomo Antonio Mannini* (geb. zu Bologna 1646,

¹⁾ Nicht des Ferdinando wie Seite 489 infolge eines Druckfehlers angegeben wurde.

²⁾ Theatralische Veränderungen vorgestellt in einer zu Mayland gehaltenen Opera. Augsburg, M. Engelbrecht.

† daselbst 1732) erwähnt. — Einem anderen Schaffenskreis gehört *Giovanni Paolo Panini* an (geb. zu Piacenza 1695, † zu Rom 1768), der vorzugsweise in Rom wirkte und dort seiner Vorliebe für die Romantik der Ruinenwelt in zahlreichen Bildern Ausdruck gab, zugleich einer der hervorragendsten Festdekorateure der Zeit, dessen Wirkfamkeit sich bis auf Frankreich erstreckte.



Fig. 205. S. Domenico zu Bologna. Längsschnitt.

Einer der bemerkenswertheften, unmittelbar an die Bibiena sich anlehnenden Künstler ist der *Johann Heinrich Haffner* (geb. zu Bologna 1640, † 1702), der, in der Hauptsache als Maler und Stuckateur wirksam, auch im Gebiete der Architektur sich geltend zu machen verstand. Von ihm stammt die Innendekoration der Frührenaissancekirche *Corpus Domini* in Bologna (1688), eines der reichsten aber auch formen-

tollten Werke Italiens. Den Bau zu beschreiben ist unmöglich. Plastik und Malerei reichen sich die Hände, um ein unerhörtes Spiel der Formen und Farben zu vollbringen. Im Hauptbild des Langhaus-Gewölbes schweben die Heiligen auf Wolken in unbegrenzten Weiten auf, während in den Zwickeln Teufel über die architektonisch gehaltenen, ja gequadranten Gurten hinaus in den Kirchenraum zu fliegen scheinen. Einzelne Glieder aus Blech, andere aus Stuck zu bilden, alle Linien zu überschneiden erscheint als Regel; die architektonischen Profile werden tief unterschritten, schwulstig und aufgedunsen, aber mit großer Phantasie gebildet, der ganze Bau erscheint in flatternder, wirbelnder Bewegung. Ähnlich ist die Kirche S. Agostino zu Modena, bei der der phantastische Eindruck in gleichem Maße erstrebt, die Stimmung aber, welche den Bologneser Schwesterbau beherrscht, nicht erreicht wird. Namentlich die unschöne, nüchterne Farbe stört in dem tollen Hexenfabbath der Formen. Auch in Genua war Haffner und zwar gemeinsam mit seinem Bruder *Anton Ulrich Haffner* (geb. zu Bologna 1654, † zu Genua 1732) architektonisch thätig.

Gerühmt werden ferner als tüchtige Stuckateure *Abbondio Stazzio* und *Carpoforo Mazetti*, sowie deren Schüler *Giuseppe Garrovi*, alle drei aus Lugano. Letzterer gab 1743 ein Werk heraus, in welchem er sich als ein geistreicher, wenn auch oft etwas schwer arbeitender Barockornamentist bekennt.

Während die Bibiena die Welt mit dem Ruhm der Bologneser Architektenchule erfüllten, war in ihrer Vaterstadt selbst das Bauwesen nicht zu einer höheren Entfaltung gestiegen. Der relativ beste Künstler war hier *Giuseppe Antonio Torri* (geb. 1655, † 1713). An seinem Jugendwerke, dem inneren Ausbau der Madonna di Galliera (1684) zeigt er sich, soweit er nicht an den zu Grunde liegenden Frührenaissancebau sich halten mußte, noch ganz als Anhänger der älteren Schule. Auch im Palastbau entwickelte er nicht viel eigene Erfindungskraft mehr. Sowohl das zweite Vorhaus im Palazzo di Giustizia und der Hof des Palazzo Montpensier, letzterer ein für die Zeit auffallend mageres und nüchtern elegantes Werk, wie der Beobachtungsturm an der Universität (1725) geben keinen hervorragenden Begriff von seinem Schaffen. Auch der Palazzo Isolani (Via S. Stefano 80), theilweise der Frührenaissance angehörig, zeigt namentlich in der Hofarchitektur leblose und uninteressante Gestaltung; der nahe Palazzo Pepoli ist nicht besser. Außer Torri wirkte *Luigi Casoli* (geb. 1659, † 1739), der St. Maria della Purificazione (1706) umbaute, eine

schlichte und im Detail auffallend reine Anlage die Façade mit einem Palladiomotiv im Erdgeschoß, darüber schlichte Fenster und in der Achse zu dreien gekuppelte Nischen. Von ihm ist wahrscheinlich auch das *Ospedale maggiore* (1667—1725). — Ferner *Giuseppe Antonio Ambrosi*, der über *Agostino Barella's* Portikus an der kleinen Kirche St. Maria del Baraccano ein barockes Giebelwerk setzte, sowie weiter die Kirche S. Carlo (1746) und den Palazzo Angelelli, jetzt Simonetti errichtete; bei der üblichen, hübsch durchgeführten Innenanlage zeichnet auch dieser sich weiter nicht aus, zumal die Façade unfertig geblieben ist.

Erst durch *Carlo Francesco Dotti* kam ein höherer Schwung in die praktische Architektur Bologna's. Das früheste, diesem merkwürdigen Künstler aber wohl mit Unrecht zugeschriebene Werk, der Umbau von St. Maria delle Muratelle (1680) wurde wohl schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch *Raimondo Compagnini* ausgeführt. Es ist füglich nicht anzunehmen, daß Dotti, dessen Wirkksamkeit bis ins Jahr 1744 nachgewiesen werden kann, so früh als selbständiger Künstler sich bethätigt haben sollte. Vielmehr beginnt seine beglaubigte Wirkksamkeit erst mit dem Umbau von S. Domenico (1730). Die mächtig lange, dreischiffige Anlage, die man aus dem Umbau noch ganz deutlich herauskennt, genügt sichtlich dem Empfinden des 18. Jahr-

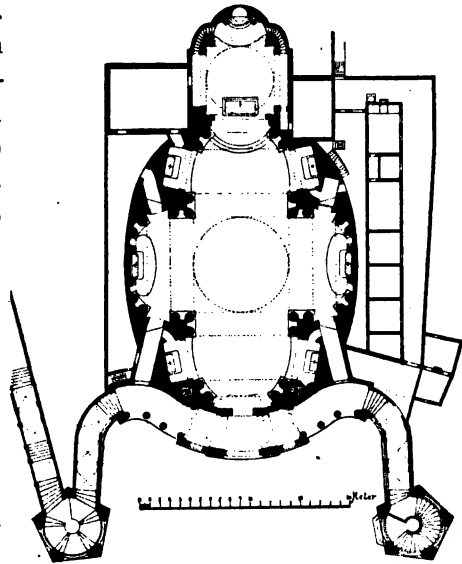


Fig. 206. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Grundriss.

hunderts nicht mehr (Fig. 205), dieses verlangte eine mehr rhythmische Gliederung. Dotti legte in das durch schlichte Kompositapilafter und ein streng gezeichnetes, über diesen verkröpftes Hauptgesims gegliederte Hauptschiff zwei Kuppeln. In den Zwischenräumen zwischen diesen wechseln zwei Motive: entweder sind je zwei jonische Säulen neben die Pfeiler gestellt, über denen ein gerades Gebälk sich hinzieht, und die Wandfläche darüber durch Bilder und Stuckrahmen ausgefüllt; oder es spannen sich über die entsprechenden jonischen Pilafter, Bogen, deren Scheitelhöhe es bedingten, daß das Hauptgesims hier fortgelassen wurde. Die Querschiffe sind gleichfalls lang gestreckt und überschneiden die an die Seitenschiffe sich anlegenden Kapellenreihen noch um ein Bedeutendes. Das Detail ist fein, etwas nüchtern, an der De-

koration beispielsweise fehlen alle Kanneluren; nur im Rahmenwerk finden sich noch ganz barocke Gedanken. Das Glanzstück der Kirche außer der schon 1656 entstandenen Capella del Rosario bildet die Capella des S. Domenico, der den berühmten Arco di S. Domenico umschließende Raum. Es ist dies einer jener Anbauten, die zur selbstständigen Centralanlage sich erweitern: ein vornehm durchgebildeter Kuppelbau auf quadratischer Vierung mit vier kurzen Flügeln. Die Wände sind durch gekuppelte, auf Postamenten stehende, korinthische Pilaster und das vom Hauptschiff herübergeführte reiche Gurtgefäls, an der halbrunden Apfis aber nur durch enggestellte Lifenen gegliedert. In den Zwischenräumen befindet sich eine Reihe Statuennischen, darüber leider als Nothbehelf blinde Fenster mit künstlich nachgebildeten, gerafften Gardinen. Es scheint als habe Dotti ursprünglich beabsichtigt, die Fenster zu öffnen, denn sie erscheinen auch an der Außenfront, hier zwischen den toskanischen Pilastern, welche die untere Ordnung der Seitenfacades bilden. In den bemalten Zwickeln und der Koncha und in der mit einem Bild überzogenen, das köstliche Licht spendenden Kuppel ist jedes barocke Element vermieden. Gleiche Mäßigung legte sich Dotti an der ganzen Außenarchitektur auf. Man würde den Bau für ein Werk der Hochrenaissance halten können, läge nicht ein erstarrender Hauch der Ueberlegung, eine akademische Kälte über jedem Detail.

Ungleich anregender noch ist die Wallfahrtskirche Santuario della Beata Virgo di S. Luca (1731—1739), eine jener auf weithin sichtbarer Höhe angelegten Centralbauten, wie sie auch bei Vicenza und Turin stehen. Der Grundriß (Fig. 206) ist aus einem äußeren Oval gebildet, in welches ein gestreckter Vierpaß eingefügt ist. An den vorspringenden Ecken des letzteren sind korinthische Säulen angeordnet, über deren Gefäls die Archivolten ruhen. Die vier Chöre werden mit Halbkuppeln, der Mittelraum mit einer vollen überdeckt, so daß das Schema des byzantinischen Kirchenbaues wieder aufgenommen erscheint. Die Betrachtung des Grundrißplanes, des eigenwilligen Ineinanderschachtelns einer verwickelten Anlage in einen einfachen Mantel, giebt ohne Berücksichtigung der Lage des Baues eine falsche Vorstellung von den Absichten Dotti's. Denn während er im Innern der Kirche (Fig. 207), welches unlängst glanzvoll erneuert wurde, durch größten Reichthum an Formen und Material im Geiste der Zeit bestimmend auf den Besucher zu wirken beabsichtigte, ist der Außenbau allein als bekrönender Schmuck der Bergeshöhe gedacht. Fehlt es doch für den Beschauer aus der Nähe geradezu an jedem Aufstellungsorte. Er wird durch einen aus 635 Arkaden bestehenden bedeckten Gang zur Höhe geleitet, dessen Zweck zu fein scheint, durch die eintönige Folge des nur von bescheidenen

Stationskapellen unterbrochenen Hauptmotives, durch den Mangel an Ausblicken und an hervorragenden landschaftlichen Reizen den Geist

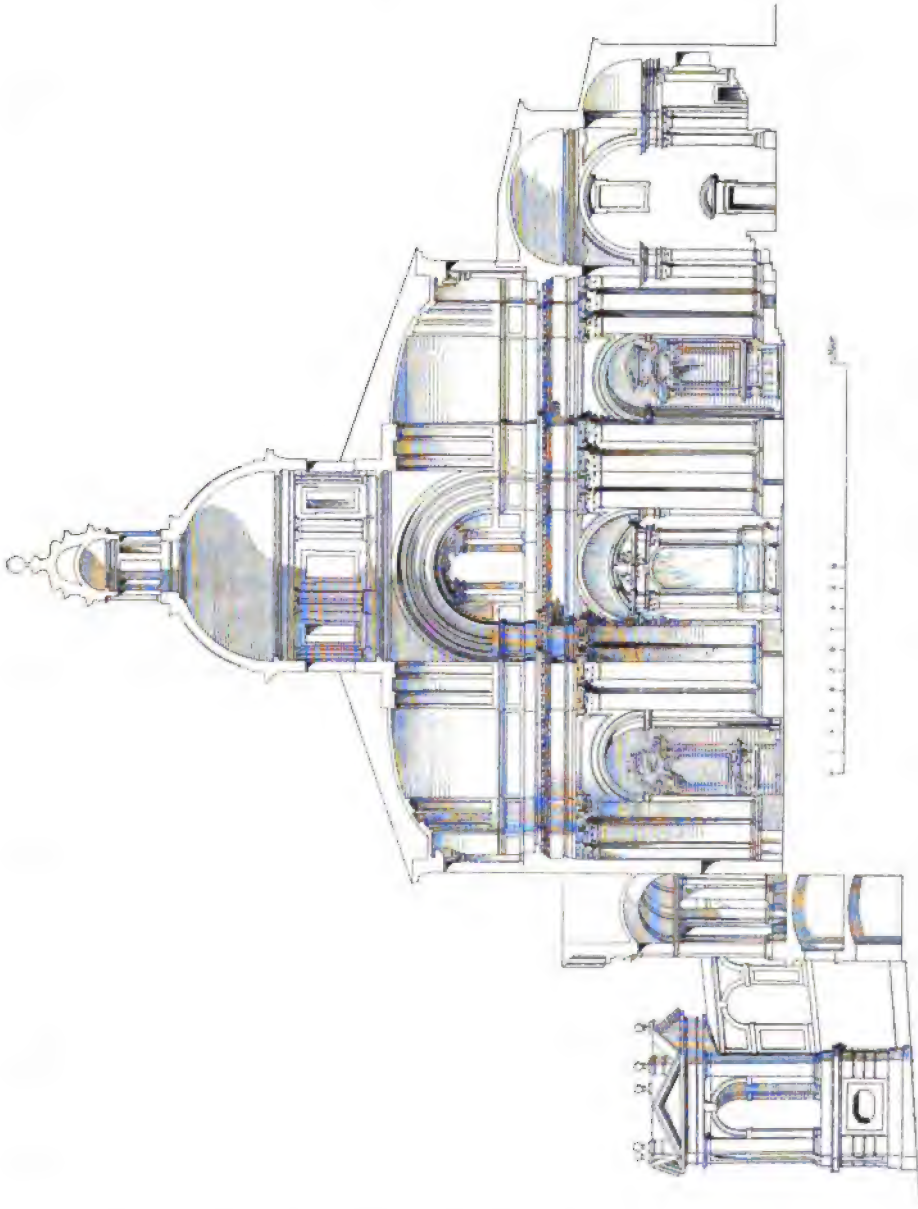


Fig. 207. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Längsschnitt.

zu um so willigerem Genuß der Aussicht von der Terrasse der Kirche und des Reichthums in deren Innerem vorzubereiten. Die unvollendete Façade bietet auch im Aufriß nur ganz einfache Motive, ja selbst auf

die Ausbildung der Kuppel wurde Verzicht geleistet. Dagegen erhält die Kirchenfront zwei beachtenswerthe Flügelbauten, die, in niedere Eckthürme endend, in ihren geschwungenen Linien ein Gegengewicht gegen die einfache Hauptmasse abgeben. Mir scheint, als seien diese eine Rückwirkung der Karlskirche in Wien auf Italien.

Schließlich ist noch die wenig bedeutende, 1870 restaurirte Kirche S. Sigismondo, ein Bau mit faalartigem, in den Ecken abgerundetem Langhaus und kleinem griechischem Kreuz als Choranlage zu nennen. Aus dem Profanbau Bologna's gehören Dotti einige bemerkenswerthe Werke an. Der Palazzo Agucchi (1740) ordnet sich zwar in Anlage der Portiken und des Grundrisses völlig dem stadtüblichen Schema ein, zeichnet sich jedoch durch die stattliche, eigenartige Façadenbehandlung aus. An den Ecken des in den Zwickeln ornamentirten Portikus befinden sich gequaderte Pilafter, gleiche in den beiden Geschossen darüber, von denen jedoch die mittlere jonische in ihrem oberen Drittel glatt ist. Die Fensterverdachungen des Hauptgeschosses sind in wirkungsvollem Barock, an Stelle der Brüstung Baluster angeordnet, wiederum Vorliebe für perspektivische Kunststücke bekundend. Denn einerseits sind sie im Grundriß in leicht sich vorbauender Linie angeordnet, andererseits bildet auch die Deckplatte eine aufsteigende Kurve, so daß man den Eindruck gewinnt, als seien dem Beschauer die mittleren höheren Baluster näher, mithin erscheint der Balkon dahinter breiter, die Ausladung des ihn tragenden Gurtgesimses wuchtiger.

Der dicht neben Palazzo Agucchi liegende Palazzo de Bianchi, jetzt Comont, von *Giuseppe Antonio Ambrosi* zeigt die Anlage seines Nachbarn ins Wildere, doch Unbedeutendere übertragen.

An Dotti's Ingenieurschule, deren stattlicher Hof von dem des Palazzo Nonfinito abhängig ist, erscheint eine leichte, vielfach nur auf Lisenenwerk beruhende Architektur. Die große Zahl der die Arkaden tragenden gekuppelten toskanischen Säulen, die stattliche und bequeme zweiläufige Treppe helfen das Bild einer etwas leeren Pracht vollenden. Die von Dotti 1744 erbaute Universitätsbibliothek kenne ich leider nicht.

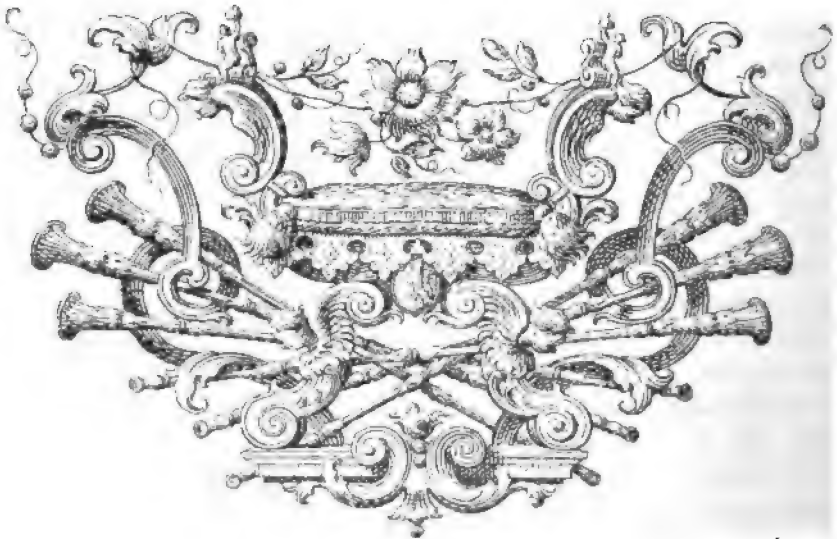
Dagegen möchte ich dem Künstler den anmuthigen Palazzo Tacconi, Via S. Stefano, zuschreiben, dessen meisterhaft angeordnete Höfe an die reizvollsten Anlagen Genua's erinnern. Namentlich der erste derselben, der in altbologneser Weise seitlich von der das Grundstück durchschneidenden Durchfahrt angelegt wurde, gewährt eine der glücklichst gedachten, doch im Detail minderwerthigen architektonischen Bilder.

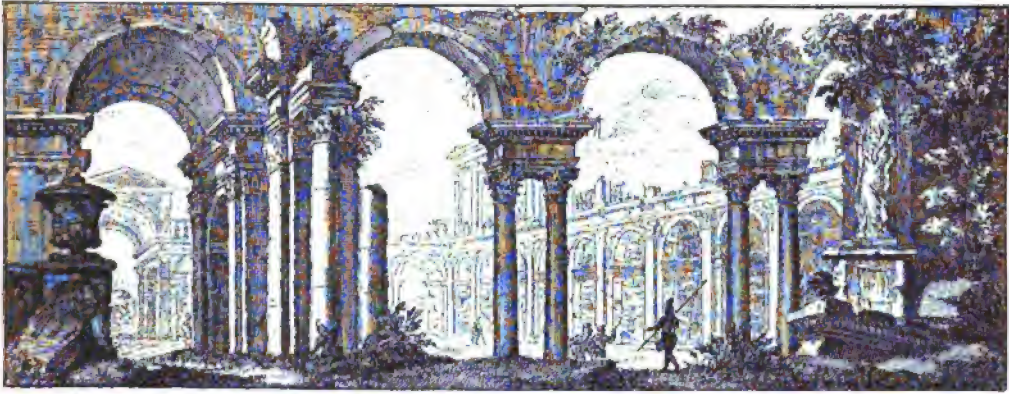
Die Anregung des gewandten, zumeist barocken, aber vielfach

schon klassicistischen Anschauungen zuneigenden Dotti äußert sich nach der ersten Richtung am lebhaftesten in den Werken des *Alfonso Torreggiani*, von dem neben der unruhigen und bei stattlichen Verhältnissen wenig wirkungsvollen Façade und der dekorativen Ausstattung von S. Pietro (1746), einige bezeichnende Profanbauten stammen, so der von *Marco Antonio Bianchini* begonnene Monte di Pietà (1757), zu dem der von letzterem Meister errichtete Palazzo Ottoni als Gegenstück gehört. Ferner erweiterte Torreggiani den Palazzo Montpensier und schuf die Façade des Palazzo Salina, jetzt Rusconi (Strada Barberia 13), ein formell den Bauten Dotti's nahestehendes und auch von letzterem im Innern ausgeschmücktes Werk. Der stattliche Palazzo Dondini, jetzt Rusconi (Ecke der Strada Barberia) übertrifft die eben genannten Werke an barockem Schmuck und nähert sich in der Detailbildung sogar den gleichzeitigen Mailänder Architekturen. Diese Eigenschaft trägt in noch weit höherem Grade der großartige, aber wild detaillierte Palazzo Aldrovandi (1748–1753), dessen übermüthig geschwungenen Fensterverdachungen und Balustraden, sowie die Ortsteine an den Ecken, die Gesimse u. f. w. in Haufstein oder in Putz über Ziegelbau ausgeführt wurden, während die Flächen als Rohbau stehen blieben. Obgleich der Palaß einer der räumlich größten Bologna's ist, erscheint die Façade für die Fülle gehäufte Motive zu eng, drängen sich namentlich im Mittelfalst die Formen in unerfreulicher Weise. Um so schöner ist die Vorhaus- und Treppenanlage angeordnet, in welcher letzterer, hier zuerst, sich der dem Kirchenbau entlehnte Gedanke zeigt, die Decke mit breitem Oberlicht zu durchbrechen und den Blick somit in einen zweiten reichausgemalten Raum zu lenken. Der riesige Festsaal des Palaßes und seine derb barocke Dekoration verdienen einen Blick des Besuchers. Zu den bezeichnenden mir bekannten Beispielen der Innendekoration gehört der Palazzo Marfigli, dessen Frührenaissance-Façade nicht die barocke Ausbildung vermuthen läßt. In schwere Stuckrahmen eingefasste Fresken theilen die Wände, die großen Deckengesimse unterbrechen mächtige Ornamente, über den kleinen Thüren erheben sich wuchtige Reliefs. Der derben, ja rohen Pracht entspricht das Mobiliar, schlichte in Oelfarbe gemalte Holzbänke: das Ganze ohne jede Spur von Wohnlichkeit, kalt, ruhmredig, leer.

Derselben Schule entsprossen eine Anzahl weiterer durchaus eigentlicher Bauten, für die es uns leider an Angaben über die Meister fehlt, die höchst bemerkenswerthen Treppen Bologna's. Ein Werk Dotti's könnte jene des Palazzo Davia (1730) sein (Fig. 162), die, in besonderem Anbau dreiarbig aufgeführt, an den Wänden durch Blendarkaden gegliedert, durch ihre guten und großen Verhältnisse wirkt.

Aehnlich, nur in zwei Armen aufsteigend, jedoch durch malerische Durchblicke nach den sie seitlich begleitenden Portiken bereichert, ist die Anlage des Palazzo Cloetta, welche der Maler *Paolo Canali* geschaffen hat. Ferner jene freie und schwungvolle Treppe des Palazzo Pizzardi, wohl *Tadolini's* Werk, der auch einige Säle des Gebäudes ausmalte. Eine der großartigsten Baulichkeiten ist *Giovanni Battista Piacenti's* Treppe des Palazzo di Giustizia (1710?), die, in einem mächtigen, rechtwinklichen, überwölbten Raum eingebaut, zunächst mit einem mittleren geraden Arm ansteigt, dann zu jeder Seite in einer Kurve fortgesetzt wird, so daß um die Treppe ein dem Kreis sich nähernder Umgang im oberen Geschoß entsteht. Alle Linien sind geschwungen, der Statuen- und Ornamentenschmuck der reichste, das Detail von jener lässigen Großförmigkeit, welche das letzte Stadium des Barockstiles bezeichnet. Gerade diese Treppenhäuser gelangen dieser Zeit am besten, denn sie entsprechen dem kalten Tone der Dekorationsweise, der flüchtig skizzirenden Art der sie schmückenden Malerei und Plastik, die nicht ein Verweilen in den betreffenden Räumen vertragen. Hier erwartet man nur repräsentative Größe und nüchterne Förmlichkeit. Diese Stiegenhäuser wären vortrefflich, folgte auf sie etwas Ernsteres, Durchbildeteres, Gemächer von höherer künstlerischer Weihe. Der späteren klassizistischen Periode Bologna's ist es ab und zu gelungen, diese Bedingungen zu erfüllen und Werke zu schaffen, die den Schwung der Barockzeit mit jenem nationalen Sinn für ornamentale Feinheit verbinden, dem in Italien eine neue Renaissance gegen Ende des 18. Jahrhunderts nochmals entsprang.





XXII. KAPITEL

JUVARA.



it der Wende des 17. Jahrhunderts vollzog sich im staatlichen und mit ihr im geistigen Leben Italiens ein bemerkenswerther Umschwung: der spanische Einfluß war beseitigt, der französische trat siegreich in die Lücke. Der spanische Erbfolgekrieg gab hierzu die äußere Veranlassung. Zwar endete derselbe nicht mit dem Siege der französischen Politik. Seit Sa-

voyen sich 1703 mit Oesterreich verband, um der drohenden Besetzung der spanischen Lombardei durch Ludwig XIV. zuvor zu kommen, seit 1706 ein kriegsgewaltiger Prinz des Hauses Savoyen als österreichischer Heerführer die Franzosen vor Turin aufs Haupt geschlagen hatte, seit durch Oesterreichs Hilfe Piemont jene Gebietserweiterungen erhielt, um welche es so lange vergeblich unter Frankreichs Führung gestritten hatte, seit sogar eine englische Flotte den Herzog nach Sicilien führte und ihm so 1713 die später mit der sardinischen vertauschte Königskrone verschaffte, schienen die Grundlagen einer selbständigeren Politik für das an Macht und Ansehen mächtig gewachsene Reich gesichert. Aber es war das Land durch die Wechselfälle des Krieges aus seiner mehr lokalen Bedeutung wieder in das Getriebe der großen Weltpolitik hineingestoßen worden. Und wenn auch Ludwigs Heere geschlagen wurden, so drang doch sein Geist, seine Auffassung des Staates und mit ihr seine Art über künstlerische Dinge zu denken, auch in die Länder der Gegner.

So wurde gerade das siegreiche, schon jetzt seiner italienischen

Aufgabe sich bewußt werdende Königreich Sardinien die Brücke für den französischen Einfluß in der Architektur, nachdem das mühsam des Feindes sich erwehrende in Guarini ein kräftig volkstümliches Moment gezeitigt hatte.

Der Barockstil, welcher ohnehin seinen Höhepunkt erreicht hatte und einer Weiterbildung nicht mehr fähig schien, fand heftigen Widerspruch bei allen jenen, die, den Anregungen von Paris folgend, auf's neue der Antike sich zuwendeten. Die Richtung Michelangelo's war in Bernini vollendet worden, der lang vergessene Gedankenkreis Palladio's kam nun auch in Italien wieder zum Vorschein. Der Klassicismus begann den Barockstil abzulösen, nachdem derselbe in hundert thatenreichen Jahren seine Aufgabe erfüllt und an der eigenen Willkür, an der Unmöglichkeit, in neuen Erfindungen sich immer zu überbieten, gescheitert war. Die Kunst Guarini's und Pozzo's wurde noch bewundert, das Schaffen ihrer Nachfolger aber hatte gelehrt, daß das Virtuositentum zuletzt zur Ueberreizung und Ermüdung führen mußte. Man lenkte den Geschmack wieder zur Einfachheit und Ruhe, zur Strenge palladianischer Formen zurück.

Freilich vollzog der Wandel sich nicht plötzlich. Die Barockkunst Italiens war eine zu große, zu breit und mächtig entwickelte, als daß sie spurlos auch bei jenen verschwinden konnte, die sich aus ihr heraus zu strengeren Gebilden fühlten. Die Meisterschaft des 17. Jahrhunderts, die geistvolle Freiheit ihrer Lehren, die kühne Größe ihrer Entwürfe, der monumentale, um das Detail wenig bekümmerte Sinn, der nur in weiten, selbstlich gestalteten Formen sich gefällt, all diese Errungenschaften der Vorzeit ließen sich nicht alsbald ablegen. Die jüngeren Künstler hörten und studierten wohl die vielseitigen Untersuchungen der damals in Paris die Meinung beherrschenden, wissenschaftlich gebildeten Fachgenossen, sie erkannten wieder die Vorbildlichkeit der Antike und erlernten deren Regeln nach den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts, aber sie wollten oder konnten nicht auf die innere Zusammengehörigkeit mit dem italienischen Geist, auf die erlangten Früchte der barocken Architektur verzichten. Mitten in ihre strengeren klassizistischen Formen schlichen sich die einschmiegenden, weichen Gebilde der älteren Kunstart ein, ungern verzichtete der Entwurf auf die Reize einer lebhaft bewegten Umrißlinie, auf schwungvolle Linienführung, auf die Glanzfülle der gewohnt gewordenen architektonischen Phrasen, auf die mächtige Gebärde und die repräsentativen Neigungen des 17. Jahrhunderts.

Italien hatte erst vom Auslande wieder die Hingabe an seine Altertümer gelernt. Frankreich übernahm hierin die Führerrolle, seit durch *Claude Favre Peiresc* (1580—1637) der Kunstsinne sich eine Stelle in der

Wissenschaft zu erwerben und beide zusammen der Archäologie eine durchaus neue Anregung und vertieftes Leben zu geben begannen, seit der große und gelehrte Maler *Gaspar Poussin* (1594—1665) wieder die Künftler der Antike zuführte, seit *Jacques Spon* und *Montfaucon* ihre großen archäologischen Werke herausgegeben hatten.

Nur vereinzelt erwachte gleiches Streben in Italien. Der schon genannte große deutsche Jesuit *Athanasius Kircher* (geb. zu Fulda 1601, † 1680), Peiresc's Freund, wirkte zwar seit der Mitte des Jahrhunderts in Rom. Neben ihm entwickelte *Cassiano del Pozzo* (geb. 1589, † 1657) eine vermittelnde Thätigkeit zwischen dem Studium der alten und der neuen Kunst. Er suchte dem Grundgedanken des Barock entgegenzutreten, jener freien, auf die sichere Schöpferkraft der Hand pochenden Meisterschaft, die sein Namensvetter erst nach ihm in unbefangenen überzeugender Weise zum Gesetz in der Architektur erheben sollte. Er wagte es in den Tagen des Borromini auszusprechen, „es sei eine Schande des Jahrhunderts, daß man sich trotz der Möglichkeit, so viele Gedanken und vollendete Muster, die in den alten Gebäuden enthalten sind, zu erkennen und zu bewundern, wegen der Laune einiger Baumeister von dem alten klassischen Geschmack entfernt habe, und daß die Architektur selbst zur Barbarei zurückschreite. Das war, fährt er fort, nicht die Art des Brunellescho, des Buonarroti (so?), Bramante, des Serlio, des Palladio, des Vignola und der anderen Wiederhersteller der großen Kunst, die aus den Massen der römischen Gebäude die wahren Verhältnisse jener regelmäßigen Ordnung erlernten, von denen man nicht abweichen darf, ohne sich auf die falsche Bahn zu verlieren.“

Und wie in der Kunst eines Dominichino, eines Salvator Rosa u. A. sich mehr und mehr der Eifer für die Antike neu offenbart, so erfüllt sich die ganze in antiquarischer Bildung fortschreitende Künstlerwelt mehr und mehr mit der Leidenschaft für die glorreiche Kunstvergangenheit Italiens, erwacht im ganzen Volk eine neue Begeisterung für die Bauwerke des alten Rom, die sich zunächst in den großen kunstwissenschaftlichen Sammelwerken eines *Bartoli* und *Bellori* äußert und sich alsbald mit einer Vorliebe für die Renaissance mischt, welche auch dem späteren italienischen Klassicismus eigenartig blieb. Denn den Italienern des beginnenden 18. Jahrhunderts, wie den gleichzeitigen Franzosen erschienen die großen Theoretiker der Renaissance als beste Uebermittler der Antike. Aber sie beurtheilen dieselben nicht, wie jene ferne von den Stätten ihres Wirkens Wohnenden, ausschließlich aus ihren Büchern, sondern zugleich aus ihren Bauten. Es erwuchs der historische Sinn für die Schöpfungen der Vergangenheit. Die Werke der alten Theoretiker wurden aufs neue verlegt, der römische Buch-

handel veranstaltete Aufnahmen der besten Paläste und Bauten, der Kupferstich diente in bisher nicht geahntem Eifer dem Studium der Architektur, die Kunstdliteratur blühte am Vorbilde Vafari's wieder auf. Italien begann mit der Antike sich der Zeiten der ersten Wiedergeburt derselben von neuem bewußt zu werden.

Die klassische Schulung des italienischen Geistes vollendete sich im *Marchese Scipione Maffei* (1675—1755), der von seinen Zeitgenossen als der Erwecker des „guten Geschmacks“ in Italien gefeiert wurde. Maffei aber begann seine antiquarische Thätigkeit in Turin, wo er 1711 die Antikensammlung des Herzogs Carlo Emanuele von Savoyen ordnete. Dort auch vollzog sich um die gleiche Zeit der Umschwung zum Klassicismus in der Architektur.

Schon im 17. Jahrhundert erwies sich Turin als die Stadt, welche ihrer Lage gemäß französischen Einflüssen am leichtesten zugänglich war. Gegen Ende desselben aber hatte sich in Guarini ein kräftiges, ächt italienisch barockes Gegengewicht gegen die Schule von Paris dort in die Waage gelegt, welches wenigstens für die Dauer seiner Wirksamkeit das Fremde fern hielt, ja sogar bis nach Paris zurückwirkte.

Der Künstler, an dem zuerst eine tiefgehende Gegenströmung gegen das Barock und somit eine Hinneigung zur Pariser Schule zu bemerken war, der auch um dieser in Italien neuer Auffassung willen schnell durch die ganze Halbinsel ein berühmter und begehrter Meister wurde, ist *Filippo Juvara* oder *Ivara* (geb. zu Messina 1685, † zu Madrid 1735), ein Schüler des *Carlo Fontana*, der ihm schon früh eine größere Einfachheit empfahl und ihn auf die Hochrenaissance, namentlich auf den Palazzo Farnese und ähnliche Werke hinwies. Ein gewisser *Pellegrini*, ein tüchtiger Mechaniker, brachte ihn mit dem Theater in Verbindung. Hübsch gezeichnete Dekorationen sind uns noch im Stich erhalten. An diese schließt sich ein Band Handzeichnungen, Entwürfe zu ruinenhaft-malerischen Architekturen, die das Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden besitzt und die Juvara als einen im Geiste *Panini's* schöpferischen Künstler zeigen.

Als der Herzog von Savoyen, der Juvara, wie es scheint, schon seit 1712 in Turin beschäftigte, 1713 durch den Frieden von Utrecht König von Sicilien geworden war, berief er den Künstler nach Messina, um sich durch ihn einen Palaß am Hafen bauen zu lassen. Von diesem ist das Wappen entlehnt, welches den Titel dieses Bandes ziert.

Es kann die Abwesenheit des Künstlers nur eine kurze gewesen sein, da er in der Hauptstadt von Piemont bald dauernden Sitz nahm und außerordentlich reiche Beschäftigung fand. Die Kirche St. Maria in Carmine zeigt, den Bauten Guarini's gegenüber, alsbald eine

weltlich zierlichere Schaffensart. Eine eigenartige, freilich wenig künstlerische Anordnung erfuhr das Langhaus, dessen Wände durch gekuppelte Pilaster auf hohem Postamente, über dem Gurtgesims durch eine hohe Attika gegliedert sind, eine Architektur, die sich auch um die je drei Kapellen zieht. Die Oberlichtfenster über denselben fielen dieser Anordnung zum Opfer, um aber die allzugestreckte innere Ansicht der Kapellen zu gliedern, wurde an der Stelle, wo man gewohnt ist einen Trennungsbogen zu sehen, dieser auch wirklich frei geschlagen und nach oben durch Ornament und eine Statue dekorativ ausgeputzt. Sein Licht erhält das Langhaus aber ausschließlich aus den kleinen Kuppeln über den Kapellen in zureichender Weise. Die Fassade ist unbedeutend. Dagegen ist diejenige von St. Christina (1718) ein hübsches Beispiel einer säulenreichen, zweigeschoffigen Anlage in konvexer Grundform, ausgezeichnet durch die von Figuren und Kandelabern reichbelebte Umrißlinie. Die 1718 zerstörte und durch Juvara neu aufgebaute Kirche S. Filippo scheint geradezu in Widerstreit zu ihrem ersten Erbauer Guarini entstanden. Denn gegenüber der drangvollen Gewaltfamekeit jenes fügt sich hier Alles bequem zu heiterem Bilde. Das Langhaus ist saalartig mit einem Spiegelgewölbe als Decke, abgerundeten Ecken, je drei Kapellen zur Seite verfahren, klar im Aufbau, licht in den Farben, bescheiden in den Profilen. Nur der Altar behält derbe, barocke Formen. Ein wirkungsvoller Triumphbogen öffnet sich gegen den Chor, dessen Gewölbe eine Kuppel unterbricht. Die Fassade ist neueren Ursprungs.

Juvara's Hauptwerk, die berühmte Superga, 1717—1731, schließt sich in der Grundstimmung diesem Bauwerke an, nur ist ein wesentlicher Schritt weiter zur klassizistischen Durchbildung gethan. Die Anlage des Baues ähnelt der der Sapienza in Rom. An einen großen

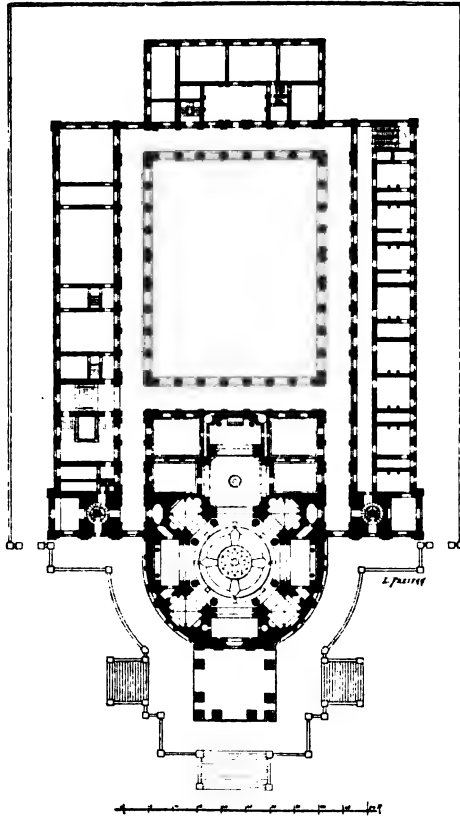


Fig. 208. Superga bei Turin. Grundriss.

rechtwinkligen, dreieitig von den Baulichkeiten des Konvents umgebenen Hof legt sich an einer Schmalseite eine Centralkirche an (Fig. 208). Diese ist hier als Achteck, nach dem Vorbilde von St. Maria della Salute in Venedig, gebildet. In den Ecken derselben stehen korinthische kannelirte Säulen auf Postamenten. In den Hauptachsen legen sich breitere, übereck kleinere Kapellen und darüber Emporen an, so daß die vor letztere gestellten Säulen je eine Gruppe bilden. Ueber dem Achteck ruht nicht eben glücklich für die Unteransicht, auf die Säulen gestützt, ein unverkröpftes kreisförmiges Gefims, welches nun den Tambour trägt, der nur um weniges schmaler ist als die ganze Kirche selbst. Hier treten, während in den unteren Theilen das Detail streng und groß, aber inhaltsarm gebildet ist, barocke Motive, ja selbst gewundene Säulen auf. Das Innere der Kirche leidet entschieden dadurch, daß ihr die Breitenentwicklung fehlt. Dieser Mangel ist um so bedauerlicher, als er sehr wohl hätte beseitigt werden können. Wie sie ist, wirkt die Superga ganz kalt und unerquicklich. Die riesige Architektur ist dem Beschauer zu nah, man kann zu ihr ohne Halsverdrehen nicht in eine Stellung kommen. Weitaus besser ist die Façade. Die Kirche (Fig. 209) tritt als Halbkreis vor die Front des Konventes, dessen Wohnhausarchitektur durch zwei mit in die große Kompositaordnung hineingezogene Flügelbauten verdeckt wird. Nischen und darüber Fenster beleben die Zwischenräume zwischen den mächtigen Pilastern, die hier erfreulicher wirken als die Säulen des Innern, da man die rechte Entfernung wählen kann, um sie zu würdigen. Vor dem Rundbau erhebt sich eine mächtige freie Säulenhalle mit geradem Gebälk und einfachem Giebel, die erste direkt dem antiken Tempelbau entlehnte Schöpfung dieser Art in Italien, ein merkwürdiges Denkmal der Rückkehr zur klassischen Ausdrucksform. Die Kuppel, unverkennbar eine wohlgelungene Nachbildung von St. Peter, drückt auch im Aeußern etwas auf den Unterbau. Man muß sich eben vergegenwärtigen, daß, dem Zweck der auf hohem, vereinzelt stehendem Berge liegenden, zum Andenken an die Errettung Turins vor den Angriffen des französischen Belagerers (1706) errichteten Dankkirche gemäß, ein Wahrzeichen für die umliegenden Länder geschaffen und daher die Umrißlinie möglichst wirksam gestaltet werden mußte. An den Ecken der Flügelbauten erheben sich daher auch noch zwei Thürme mit barocken Zwiebelhelmen, die ein wirkungsvolles Gegengewicht gegen die wuchtige Masse der Kuppel bilden. Es ist von hohem Interesse, diese Kirche mit den ein Menschenalter früher entstandenen Werken Guarini's zu vergleichen. Dort ein die Tiefen aufwühlendes, mystisches, fast widersinniges Versenken, der Drang, für die neuerwachte Kirchlichkeit neue Ausdrucksformen zu schaffen, hier eine klare, nüch-

terne, verständige Erwägung und die Begabung, aus verschiedenen Stilen das Geeignete zu entnehmen. Dort die Gegenreform, hier der Beginn der Aufklärung und einer auf die Antike zurückgreifenden freieren Weltanschauung.

Der französische Einfluß, von welchem die Superga laute Kunde

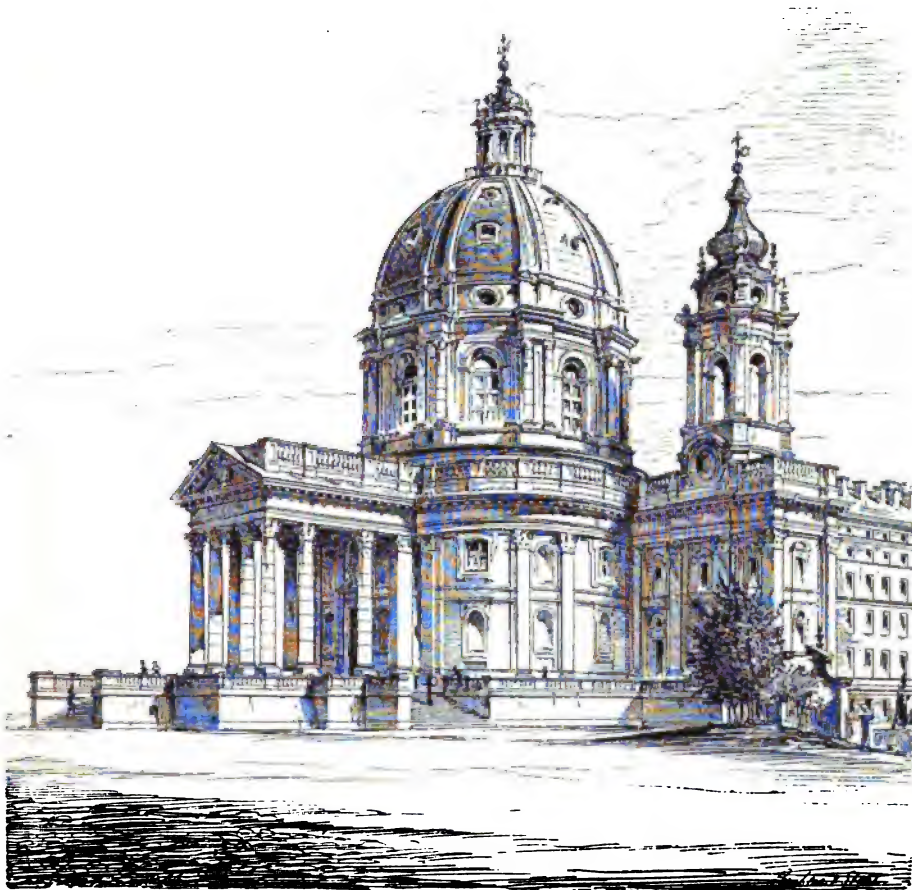


Fig. 209. Superga bei Turin, Ansicht.

giebt, machte sich vorzugsweise im Palastbau geltend. Das wichtigste Zeugniß hierfür ist das Schloß Stupinigi, unweit Turin, welches König Carlo Emanuele III. (1701—1773) nach allen italienischen Quellen durch Juvara errichten ließ, obgleich der Pariser Architekt *Germain Boffrand* in seinem 1745 erschienenen *Livre d' Architecture* die Erfindung sich zuschreibt. Ebenso will derselbe Künstler seine Leser — sicher mit Unrecht — glauben machen er habe auch das Schloß zu Würzburg

gebaut, während er nachweisbar nur des deutschen Architekten Balthasar Neumann Plan in einer nicht zur Ausführung gelangten Weise abänderte, so scheint hier wirklich der erste Gedanke von dem Franzosen ausgegangen zu sein und nur die Ausführung von Juvara zu stammen. Denn Künsteleien, wie die hier vorliegenden, waren der italienischen Architektur bisher nicht eigen gewesen. Die Grundanlage ist folgende: in der Mitte befindet sich ein weiter, runder, mächtig hoher Festsaal; an diesen legen sich vier rechtwinklige Flügel, doch so, daß in der Hauptsache die Umfassungslinien frei bleiben, der Saal mithin von Garten und Hof durch je drei Rundbogenthüren zugänglich ist, die Mittellinien der Flügel aber von der Querachse je um 30 Grad abweichen. Es entstehen mithin zwischen jedem Flügelpaare dreieckige Zwickel, die abermals durch einen Saal ausgefüllt sind. Dieser Gebäudekern gab Veranlassung zu weiterer Ausbildung der mächtigen Gesamtanlage, indem vor dem Schloß ein sechseckiger, von Wirthschaftsbauten umgebener, nach vorn offener Hof angebaut und an den äußeren Punkten desselben nach der Gartenseite zu abermals übereck stehende Pavillons angebracht wurden. Ja schließlich wurde ein zweiter achteckiger Hof in der Achse hinzugefügt, welche durch eine breite, nach Turin führende Allee festgehalten wird. Dem sonderbaren Grundgedanken zuliebe ist demnach ein System von schrägen und gebrochenen Linien geschaffen, das dem Ganzen keineswegs zu Gute kommt. Es fehlt dieser Schloßanlage, räumlich einer der ausgedehntesten Italiens, an jeder Einheit, ja es ist geradezu unmöglich, die Ausdehnung des Ganzen zu überblicken. Französischer noch als die auch für Pariser Architekten ungewöhnliche Grundrißbildung ist die Lage des Schlosses in weiter Ebene, auf welche unbedingt Versailles den entscheidenden Einfluß übte, jenes Einziehen ausgedehnter Landstrecken in die Planung, welche man durch weitausgreifende Alleen in Verbindung mit dem Schloß brachte, die Vorliebe für große Blumenparterres, der mächtige Aufwand zur Unterbringung eines weitstreichigen Hofes, der Jäger, Pferde, endlich die ganze Prachtentfaltung fürstlicher Größe, die sich nicht mehr in den wuchtigen Hochbauten der italienischen Renaissance heimisch fühlte, sondern schon aus dem Grunde, daß es für unschicklich galt, wenn über dem Haupte des Herrschers niedriger Stehende wohnen, zu breiter Flächenentwicklung drängte.

Ist nun Stupinigi in seinen Grundzügen französisch, so ist doch sein Aufbau noch ächt italienisches Barock. Der Hauptsaal bethätigt dies in jeder Linie. In die kreisförmige, im Erdgeschoß von Rundbogenarkaden umgebene Umfassungslinie sind vier Pfeiler gestellt, deren Bogen ein großes mittleres Quadrat bilden. In der Höhe des Obergeschoßes

find sie unter sich durch Balkons in wildgeschweiften Querlinien verbunden. Ebenso ist die Deckenkonstruktion, namentlich der Theile zwischen Pfeiler und Umfassungsmauer, in barockster Weise gelöst. Da noch dazu alle Bautheile mit roher, schwerer Malerei überhäuft, die Linien überall, um den Eindruck des Reichen zu erzielen, in erschrecklicher Weise mißhandelt sind, so ergiebt sich eine der unruhigsten und unerquicklichsten Stimmungen. Die Nebenräume sind wohnlicher, namentlich dort, wo der französische Einfluß sich geltend macht. Vielfach erkennt man geradezu einen Wettstreit zwischen beiden Nationen, welcher sich fast unbedingt zu Gunsten der jüngeren nordischen Kunstentwicklung entscheidet, nicht nur hinsichtlich der Geschichtsmalerei, in welcher die *Vanloo's* Treffliches leisteten, als namentlich hinsichtlich der Dekoration: hier schwere, stumpfe und roh-meisterliche Fresken, doppelt unangenehm in kleineren Räumen, dort Supraporten, Thüren, Wandtäfelungen mit bunten Grottesken in der Art *Berain's* auf weißem, leicht gefärbtem oder vergoldetem Grund von theilweise höchster Anmuth und Feinheit der Durchführung. Namentlich in den Flügeln überwiegt das Französische. Hier entstehen kleine Spiegelzimmer, chinesische Dekorationen an Wänden, über denen eine im Geiste *Pozzo's* gemalte Decke sich wunderlich genug ausnimmt, Rococostuckdekorationen, eine Fülle liebenswürdiger Einzelheiten, ein Versenken in die kleinen Bedürfnisse vornehmen Lebens, in das Reizende und Niedliche neben dem vornehm Großen, wie sie Italien früher nicht gekannt hat. Die Ausstattung der Räume wurde durch Graf *Alfieri* und bis in unser Jahrhundert fortgesetzt. Die Façaden sind Juvara's Werk, und in ihren leeren, ausdruckslosen Formen keineswegs erfreulich. Ueber dem Mittelsaal ruht eine flache, treppenförmig sich entwickelnde, aber unfreie Kuppel, deren Spitze ein Hirsch zielt. Die Umrißlinie derselben gab *Boffrand* an. Es ist immerhin dankenswerth, daß man sich noch scheute, die Hochkuppel der Peterskirche auf einen Profanbau zu setzen. Solche Gedankenlosigkeit war erst der neuesten Architektur vorbehalten.

Noch einige andere Lustschlösser in der Umgegend von Turin entstanden zu jener Zeit durch Juvara. Leider konnte ich dieselben nicht besuchen: So der Neubau der während des Krieges 1693 und 1706 und in den Revolutionskriegen zerstörten *Veneria reale*, namentlich die Kapelle, der Marstall, die Galerie und das Treibhaus, also wieder vorzugsweise jene Bedürfnisse einer französischen Hofhaltung, ferner das Schloß *Rivoli* (1712).

In Turin selbst begann Juvara zunächst die innere Umgestaltung des *Palazzo reale*, welche er bezeichnender Weise durch die Einfügung einer inzwischen meines Wissens beseitigten Prunktreppe er-

öffnete. In den Prachtfälen des Schlosses, dem bedeutendsten, was jene Zeit an Innendekorationen in Italien geschaffen hat, wiederholt sich der Streit zwischen italienischer und französischer Kunst, doch nicht so ganz zum Nachtheil der ersteren. Denn hier kommen die älteren Kunstformen direkt mit dem Rococo in Verbindung. So ist die Decke des Theaterfaales (1672) bei mächtigen Formen, schwerem Konfollengewebe, einer mittleren Füllung mit tief gestimmtem Bild, obgleich ächt italienisch, doch formal den Arbeiten Lebrun's verwandt. Die Dekoration der Armeria gehört wohl ganz dem Juvara an und dürfte als der ächte Ausdruck seines dekorativen Willens gelten, indem die Marmortöne Italiens mit der in Frankreich üblichen Vorliebe für Weiß und Gold mischen. Ähnlich der des Theaterfaals ist die schwer vergoldete Decke des Empfangssaales, des Salons und des Schlafzimmers der Königin. Zwischen durch bemerkt man wuchtige vergoldete Holztäfelungen, wie sie im Schloß zu Versailles zur Anwendung gekommen waren, sowie jene Kunststücke der französischen Dekorateure, jene chinesischen Salons, jene Zimmer in buntem Lack — hier mit besonderer Feinheit in tiefroth, schwarz und gold gehalten — jene kleinen, mit höchster Pracht im Detail eingerichteten Boudoirs. Da ist das Schreibzimmer von bewunderungswürdigem Reichthum der Ausstattung, der Kamin in grünem Marmor, die Wände mit Glas belegt und gleich den Thüren in zartestem Barock bemalt; ähnlich der anstoßende winzige Raum in Stucko Lustro und Marmor mit Perlmuttereinlagen, welches letzteres Material wiederholt Anwendung findet. Besonderer Werth ist auch auf die Parquetböden gelegt, die *Pietro Piffeti* in den edelsten Stoffen (bis 1730) ausführte. Gerade die Vertiefung in die Einzelheiten, die Zuneigung für kleine, traulich bequeme Räume, die behagliche Ausstattung der Möbel und die Verbindung von Gemach zu Gemach, das Abwenden von der monumentalen Größe zu einer dem Bewohner näher stehenden Schmuckweise bezeichnen auf das Deutlichste das Uebergewicht französischer Kunstauffassung. Wenn nun gleich Juvara kaum selbst diese Räume oder auch die ähnlich reichen im Palazzo della Società filarmonica, Piazza S. Carlo, geschaffen haben mag, so ist doch sein Wirken vorbereitend für das Einrücken der Kunst aus dem Norden gewesen.

Den Meister selbst erkennt man am besten in dem Umbau des Palazzo Madama (1710). An dem mittelalterlichen Schloßbau ließ Maria-Jeanne Baptiste von Nemours, die Wittve des Carlo Emanuel II. 1718 eine Prachttreppe anbauen, die die ganze Breite der neu erbauten Hauptfront gegen den Schloßplatz einnimmt. Wenn gleich ursprünglich beabsichtigt war, das ganze Schloß umzuändern, so ist es doch lehrreich, daß eine glänzende äußere Ansicht und der Prunkbau einer Treppe

als dasjenige galten, was zunächst Bedürfniß sei. Die Façade besteht aus einer mächtigen korinthischen Pilasterordnung über gequadertem Erdgeschoß. Die drei Mittelachsen sind dadurch ausgezeichnet, daß hier vier Säulen vor die Front treten. Ueber dem großen Konsolengesims steht eine stattliche Attika. Die Formen sind einfach und bedeutend, doch ohne inneres Leben, die ganze Haltung den Prachtbauten in Paris nahe verwandt. Im Innern befindet sich ein langgestreckter Raum mit gleicher Pilasterordnung, ziemlich nüchtern kassettirtem Tonnengewölbe, barocken Fensterumrahmungen. In der Achse ist über das Erdgeschoß auf vier toskanischen Vollsäulen und entsprechenden Halbsäulen an den Wänden eine Brücke geschlagen, zu der von beiden Seiten zweiarmige Treppen führen. Hier ist die Formbehandlung flott und lebendig, durch reiche Stuckverzierungen erhöht, vielfach in Kurven angeordnet, so daß der Treppeneinbau von der großen Architektur sich wirkungsvoll trennt, ja man fast geneigt wäre, beide Theile verschiedenen Künstlern zuzuschreiben, wenn man nicht wüßte, daß in Juvara zwei Schulen mit einander rangen.

Aehnliche Werke des Meisters sind: das *Seminario Arcivescovile* (1725), welches durch seine, zwei Stockwerke vereinigende Pilasterordnung, seine Ruhe in den Hauptformen und barocke Durchbildung im Detail, namentlich an dem unschönen Thor sich auszeichnet; der *Palazzo Birago*, jetzt *Dalla-Valle* mit gleichem Pilasterfytem, leichter Rustika am Thor, drei Risaliten, schönem Doppelsäulenhof und malerisch gegen den Garten sich öffnendem Vorhaus, der *Palazzo Pozzo della Cisterna*, jetzt *Aosta* und das *Albergo di Virtù*.

Eine tüchtige Schule schloß sich Juvara's Turiner Thätigkeit an.

Der ersten Zeit seines Wirkens dürfte der *Palazzo Paesana*, *Piazza di Savoya*, von *Plantieri* angehören, eines der bemerkenswertheften Profanwerke von Turin. Das Hauptgewicht künstlerischer Ausstattung ist hier auf den Hof gelegt: eine doppelte großartige, der des Stadthauses nachgebildete Säulenhalle zwischen breiten Pfeilern mit anstoßendem stattlichem Treppenhaus. Das Ganze wirkt luftig, frei, ja bei der großen Feinheit aller tragenden und der etwas derben Haltung der ornamentalen Glieder etwas mager, doch auf eine Grundstimmung höfischer Eleganz und weltmännischer Vornehmheit hin, wie sie in dieser Schärfe des Ausdrucks in Italien nur Turin eigen ist. Aehnlich ist der gegenüber liegende Palaß, etwas schwerer und roher derjenige *Via della Consolata* Nr. 12; zur Schule *Ruggieri's* hinneigend der *Via Garibaldi* 29 gelegene, mit einem von 16 jonischen Säulen getragenen Vorhaus.

Eine weitere Fortbildung erhielt die specifisch Turiner Palaß-

architektur durch den Genuesser *Ricca*, welcher 1713 die Universität baute, deren Façade unbeachtlich, weil nach dem Schema der 1675 eröffneten Via di Po gebaut, und deren Hof mit nach der Ordnung Delorme's gequaderten Säulen in zwei Hallen übereinander umgeben ist und hierdurch eines der stattlichsten und zugleich anmuthigsten Werke der Zeit wird.

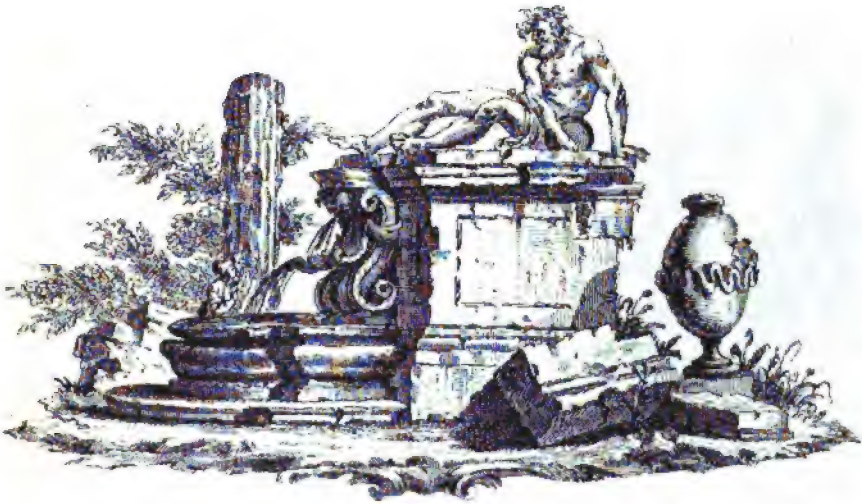
Juvara's Thätigkeit im übrigen Italien ist von minderer Bedeutung. Sein wichtigstes Werk ist der Weiterbau des von *Ammannati* begonnenen Palazzo reale zu Lucca (1728), den er gemeinschaftlich mit *Francesco Pini* ausführte, nachdem er schon 1725 daselbst einen Altar im Dome (capella del Vojo Santo) errichtet hatte. Der große Plan, von dem der ausgeführte Bau nur einen Flügel bildete, sollte 310 Meter Länge und 140 Meter Breite erhalten. Bei einem Blick in den Hof überrascht den Deutschen zunächst eine eigenthümliche Verwandtschaft mit dem zweiten Hofe des Berliner Schlosses.¹⁾ Ist dieselbe keine zufällige, so kann nur Juvara, nicht *Schlüter* der empfangende Künstler gewesen sein. Es entspricht eine solche Anempfindung an fremde Leistungen auch mehr dem in seinen Kunstgrundätzen schwankend gewordenen Italiener. Jedoch ist die Baugeschichte dieses Schloßtheiles nicht ganz klar. Manche Eigenthümlichkeiten lassen vermuthen, daß ein alter Plan *Ammannati's* zu Grunde liegt: so die breiten Nischenpfeiler und dazwischen gestellte Ordnung, die auf das bekannte Motiv der Bibliotheca Laurenziana und Uffizien zurückgeht, ferner die schlichten Pilafterarkaden zu Seiten deselben. Schwerlich aber dürfte der Meister jene beiden Kapitäle ohne Pilafter darunter gebildet haben, die oberhalb der beiden toskanischen, ein Palladiomotiv bildenden Portal Säulen des Erdgeschosses angebracht sind. Während bis auf diesen Mißgriff die Architektur streng, schneidig und straff entworfen ist und somit sehr wohl aus dem 16. Jahrhundert stammen könnte, weist das zwar scharfe Profil, in seiner feinen Behandlung der Einzelformen auf die Schule des *Gherardo Silvani* und der späteren Florentiner hin, welcher *Pini* vielleicht angehört hat. Juvara's Hand vermochte ich nur in zwei der Stadt und dem Schloßplatze zugekehrten Thoren zu erkennen. Die innere Ausstattung des Palazzo habe ich nicht gesehen.

In Mantua erbaute Juvara die Kuppel auf *Alberti's* Prachtbau S. Andrea (1732—1782, vollendet durch *Paolo Pozzo*), die in den Umrißlinien dem St. Peter getreu folgt. Die Widerlager, zwischen denen je drei Fenster angebracht sind, wurden als kräftige rechtwinklige Mauerkörper, deren Ecken Dreiviertelsäulen verstecken, ausgebildet. Es war

¹⁾ Auf welche meines Wissens R. Dohme zuerst aufmerksam machte.

ja gerade damals die Zeit der Beforgniß um den Bestand der durch Risse beschädigten Peterskuppel; somit ist diese Vorsicht begründet. Auch den Dom zu Como vollendete Juvara durch einen Kuppelbau. In Rom rühmt man ihm einen Entwurf zur Sakristei von St. Peter nach, der jedoch nicht zur Ausführung kam.

Die letzten Jahre seines an Erfolgen reichen Lebens verbrachte Juvara meist auf der iberischen Halbinsel. Zunächst schuf er in Lissabon die Patriarchalkirche und den königlichen Palaß Ayuda, ferner in Madrid den königlichen Palaß. Ich kenne diese Bauten nur aus ungenügenden Abbildungen und verzichte auf ihre Würdigung um so leichter, da sie einen Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Barockarchitektur nicht mehr haben konnten.





nachdem in Juvara deutlich die Spuren der französischen Kunst nachgewiesen wurden, muß auf die in *Alessandro Galilei* (geb. zu Florenz 1691, † 1737) sich zeigenden englischen Einflüsse hingewiesen werden. Wenigstens wissen wir, daß derselbe sieben seiner Jugendjahre jenseits des Kanales zubrachte, jedoch vor 1723 als dem Todesjahr Cosimo III. von Toskana zurückkehrte. Aber erst in Rom unter Papst Clemens XII. (1730—40) gelangte er zu größeren Aufgaben. In England war es mithin die Zeit des Christopher Wren und namentlich des John Vanbrugh mit ihrem derb renomistischen Klassicismus gewesen, an der er seine ersten Studien gemacht hatte. Nichts erinnert bei ihm an die ältere Florentiner, vieles dafür an gleichzeitige englische Kunst. Somit findet sich auch der Schlüssel für die der italienischen Weise nicht ganz entsprechende Gestaltung der Kirchenfaçade von S. Giovanni in Laterano (1734) (Fig. 210), mit welcher Galilei den Geschmack des Papstes besser traf als die in Rom gebildeten Meister. Das Grundmotiv ist von einer mächtigen Einfachheit: eine auf hohe Postamente gestellte Kompositaordnung, an der Seite mit gekuppelten Pilastern, in der Mitte mit von einem Giebel gekrönter Vorlage von gekuppelten Säulen, die Flügel nur in zwei Achsen geteilt, die je ein einzelner

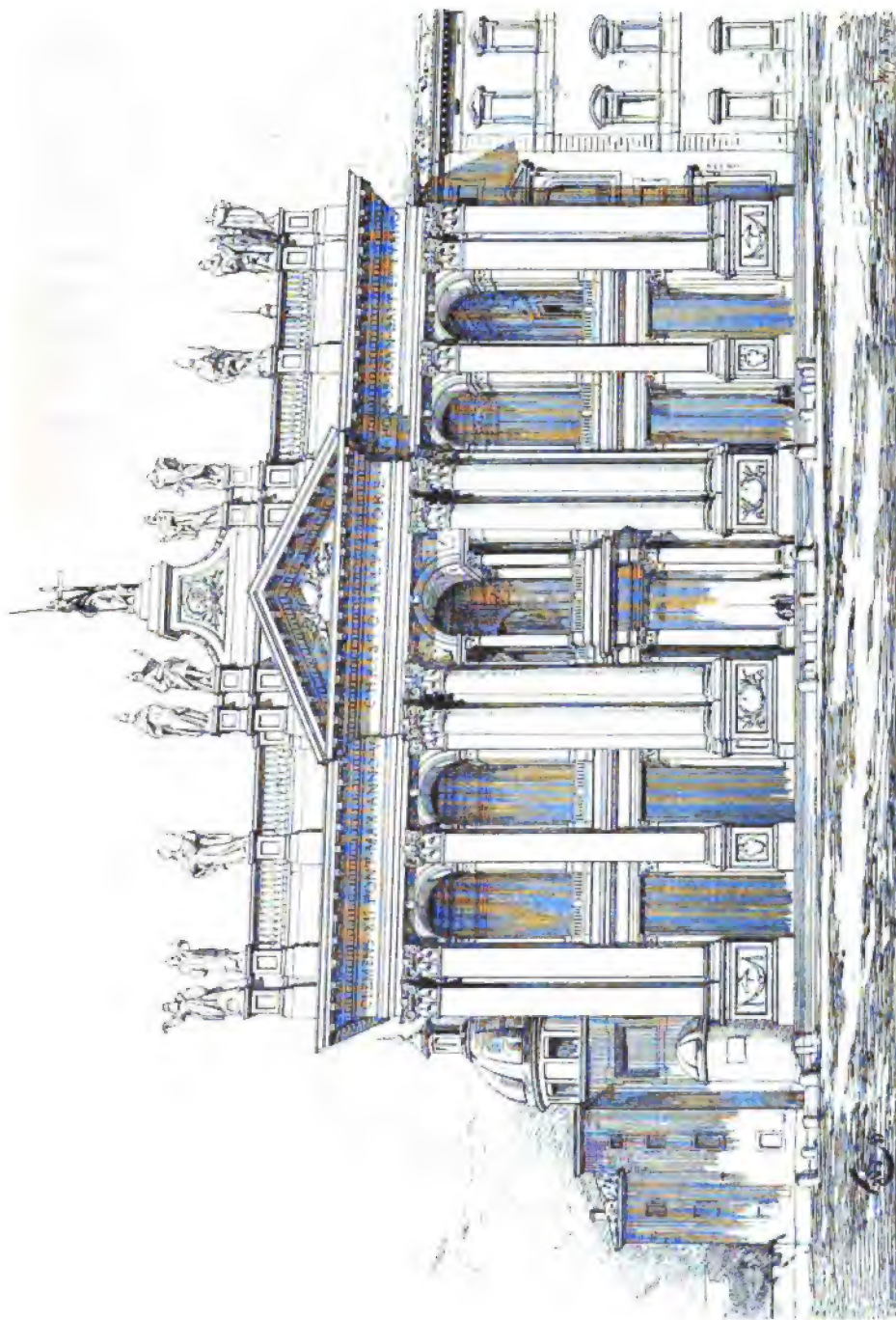


Fig. 210. S. Giovanni in Laterano zu Rom.

Pilaster trennt; über dem Hauptgesims eine entsprechend hohe Attika, über der Mitte Postamente, über diesen und in der Achse ein Aufbau, der die Statue Christi trägt, während sonst über jedem Pilaster je ein Heiliger steht. Neu ist nur der Muth, diese schlicht nach den Regeln der Renaissancemeister gezeichneten Motive in so gewaltigen Verhältnissen aufzuführen. Es wird der Eindruck des Großartigen durch die in die Interkolumnien gestellte zweigeschoßige Architektur nur noch gesteigert. Sie lehnt sich an jene von St. Peter an, denn auch hier ist im Erdgeschoß eine Ordnung mit geradem Gebälk gewählt. Das Obergeschoß wurde jedoch auch, zum Vortheile des Ganzen, als offene Loggia ausgebildet und in der Achse noch durch den Vorbau eines Balkons gekennzeichnet. Die geistige Einheit der Façade ist mit überwältigender Kraft zur Darstellung gekommen, ein Wille beherrscht alle Theile unbedingt. Es liegt etwas Gewaltfames in dem riesenhaften Bau. Aber er paßt in den feierlichen Ernst der Umgebung, in die Stille des bis an die alten Befestigungen Roms sich erstreckenden Vorplatzes mit seinen dunklen Bäumen und den majestätischen Linien der die Landschaft begränzenden Berge.

Galilei erhielt weiter den Auftrag, die Façade von S. Giovanni de' Fiorentini (1734) neu zu schaffen, da *Michelangelo's* Pläne zu derselben verloren gegangen. Diese bietet nach keiner Richtung etwas Neues: ein zweigeschoßiger, durch gekuppelte korinthische Halbsäulen gegliederter Aufbau mit einfach gezeichnetem Anlauf am schmäleren Obergeschoß, gesunder, derber Architektur und überaus edelm Detail. Wenn es gleich Galilei nicht gelang, „sich in die einer älteren Zeit angehörige Anlage mit breiten Seitenschiffen hineinzufinden“, so schuf er doch ein Werk von tüchtiger Gliederung und festem architektonischem Grundzug, dem man nachfühlt, daß es in der der gleichzeitigen englischen Kunst im hohen Grade eigenen Absicht entstand, es dem 16. Jahrhundert gleich zu thun. Denn schon hatte ein bewußtes Epigonenthum begonnen, welches die besten Geister dahin streben lehrte, ältere Kunst zu erlernen und sich ihr anzuempfinden, die nicht mehr mit barocker Thatkraft nach dem Neuen suchte, sondern rückwärts griff zu längst vergangenen Zeiten, um deren Zauber nach besten Kräften wieder zu erwecken. Jener Zeit mochte der Bau daher wohl als im Geist Michelangelo's geschaffen erscheinen und auch wir dürfen ihm das Zeugniß nicht versagen, daß ein Hauch der Hochrenaissance in der fastigen Breite seiner Formen liegt.

Diese Renaissancebegeisterung spricht sich noch deutlicher in Galilei's Cappella Corfini (1734) im Lateran aus, jedenfalls einem der edelsten Werke des ganzen Zeitabschnittes, das den Beschauer selbst bei strengen geschulten Kunstanschauungen mit Wohlgefallen erfüllen muß,

eine jener kirchenartigen Anlagen im griechischen Kreuz, wie sie seit den beiden berühmten Kapellen an St. Maria Maggiore beliebt waren. Ein prachtvolles Bronzegeitter, in welchem die barocken Neigungen der Zeit nur leise angedeutet sind, schließt den Zugang ab. In der Vierung tragen gekuppelte korinthische Pilaster das Kämpfergesims. Eine Hauptordnung fehlt. Die Tonnengewölbe sind wie die Kuppel zierlich kassettirt, die Archivolten schmal, die entsprechend großen Zwickel mit Relief geschmückt, lothrecht aufsteigend, da der Tambour als Viereck gebildet ist, eine Eigenthümlichkeit, die er meines Wissens in Italien nur mit den Oberlichtern von St. Barbara in Mantua theilt. Die Marmorpracht des Baues, die Bevorzugung heller Farben, das freundlich klare Licht, das den Raum erhellt, geben ihm eine wohlthuend vornehme Grundstimmung, die für den Meister ebenso ehrend wie für die Zeit bezeichnend ist.

Neben der weltmännischen Art Galilei's vertreten die in Rom gebildeten Meister die letzte selbständige Größe des italienischen Barockstiles. Unbedingt der bedeutendste Geist unter ihnen ist *Niccolò Salvi* (geb. zu Rom 1699, † 1751), ein Schüler des *Antonio Cannevari*, der in seiner *Fontana Trevi* (1735—1762), seinem einzigen bemerkenswerthen Bau, noch einmal gewaltige Kraft und hinreißenden Schwung zeigte: in der Mitte eine mächtige Nische, in welcher Neptun in lebhafter Bewegung steht, zu Füßen breitrauschende Wasserfälle über künstliche Felsen bis herab zu dem seeartigen halbrunden Becken, welches mit kluger Absicht unter die Straßengleiche gelegt ist. Um die Nische legen sich die Motive eines riesigen Triumphbogens: vier Halbsäulen, die auf vorgekröpftem Gesims Statuen tragen; zwischen den seitlichen Paaren Nischen und Relieffüllungen; auf der hohen Attika in der Mitte eine Inschrifttafel, darüber das von Engeln gehaltene Wappen. Die mächtige korinthische Ordnung setzt sich an den Flügelbauten in Pilastern fort, deren großartige Abmessungen von der Lateranfaçade Galilei's entlehnt sind. Zwischen den Stützen sind auch hier in zwei Geschoffen Fenster eingefügt. Die Attika fehlt an den Flügeln, so daß gegen das Mittel eine kräftige Höhensteigerung stattfindet. Das Detail ist barock, schwer, wuchtig, aber frei von der bequemen Schlawheit, die beispielsweise an Carlo Fontana's Bauten so störend wirkt. Man wird wohl den ganzen Gedanken, das rein Dekorative desselben tadeln, schwerlich aber einen Brunnen schaffen können, dessen Eindruck ein so unvergänglich mächtiger ist, als der jenes auf engem Platz doppelt gewaltigen Riesenwerkes.

Gleiche künstlerische Höhe hat der Altersgenosse Salvi's, der vielbeschäftigte und seiner Zeit weit berühmtere *Ferdinando Fuga* (geb. zu

Florenz 1699, † zu Rom 1780) nie erreicht. Er verleugnete nicht die Schule *Foggini's* und die derselben anhängenden barocken Neigungen.

Im Jahr 1728 wurde er nach Palermo zu einem Brückenbau und von da durch Papst Clemens XII. nach Rom berufen, um die von *Alessandro Specchi* begonnenen Stallungen und Kasernen am Quirinalspalast zu vollenden. Sein erstes selbständiges Werk steht mit diesen Arbeiten in geistiger Verbindung. Es ist dies der Palazzo della Consulta am Quirinal, ein für die päpstliche Reiterei als Kaserne und für die Kanzlei eingerichteter Nutzbau von schloßartiger Ausdehnung. Die beiden Hauptgeschosse — der untere mit Mezzanin — sind durch Lifenen lothrecht getheilt. Im Mittelfalut und an den Ecken treten an deren Stelle unten Quaderungen, oben jonische Pilaster. Die Fensterverdachungen laden mächtig aus, vermeiden jedoch schon allzufreie Formen. Den ihm eigenen Zug des Barocken erhält der Bau durch die drei Thore (Fig. 211), die sie bekrönenden Giebelfiguren, sowie die mächtige Gruppe mit dem Wappen über dem Hauptgesims. Dieser Skulpturenschmuck gereicht dem Bau nicht zum Vortheil. Denn neben der mächtigen, fast zu ruhigen Architektur des Quirinalpalastes erscheint das Vielerlei des Consulta trotz seiner größeren Höhe und reicheren Ausstattung aufdringlich und vorlaut. Bemerkenswerth ist der Hof, dessen Rechteck geschickt in den unregelmäßigen Grundplan hineingezeichnet ist, und die je zweiarmige Doppeltreppe, deren Podeste über der Einfahrt liegen und deren dem Treppenbau sich anschmiegende Architektur in der Hoffaçade als ein belebendes Motiv auftritt. Das Detail ist im Hof barocker, noch völlig in borrominischer Haltung. Besonders unglücklich ist der schon von Juvara bevorzugte, schwächlich und unsicher wirkende Abschluß der Fenster mit einem Rundbogen, dessen Durchmesser kleiner ist als die lichte Weite der Gewände, so daß am Kämpfer je ein kleiner Vorsprung entsteht. Nüchterner sind Fuga's sonstige große Nutzbauten: eine Erweiterung des Ospedale di St. Spirito, das Findelhaus gegen den Lungara zu, das Kollegium Germanicum, jetzt Seminario Romano, mit acht borrominischen Pilastern u. A. m.

Unter den Kirchenbauten Fuga's ist *Bambin Gesù* ohne Bedeutung; etwas mehr der elliptische Kuppelbau von St. Maria della Morte durch seine zweigeschoßige Façade, in welche das alte Motiv der Bibliotheca Laurenziana, die Säulen zwischen stärkeren Pfeilern in einer Pietro da Cortona's S. Maria in Via lata nachgebildeten Weise aufgenommen wurde. Die Façade von S. Appollinare (1750) ist einfach, bemerkenswerth durch die breite, in der Achse mit einer Kuppel bekrönte Vorhalle. St. Catarina della Ruota in Aquila kenne ich nicht.

Die Hauptschöpfung des Meisters ist der Umbau von St. Maria

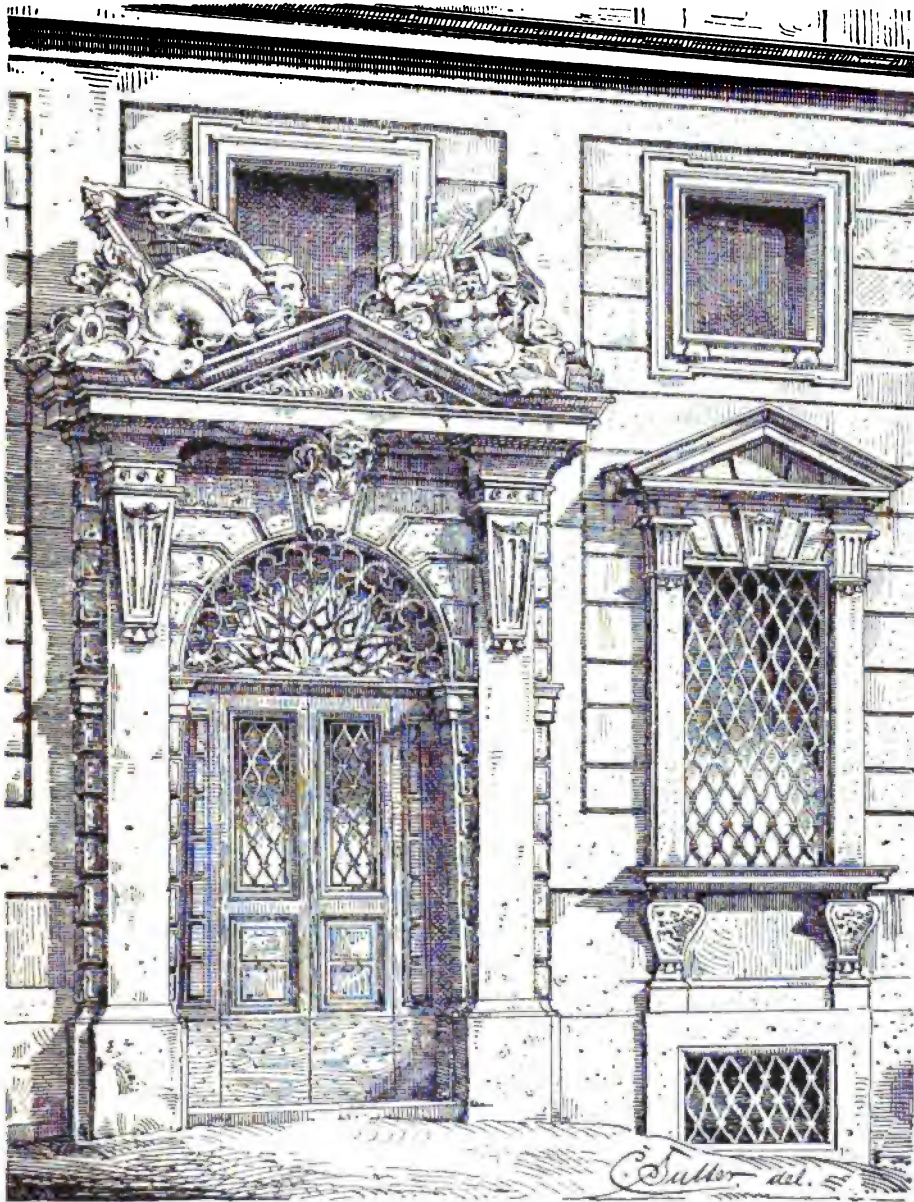


Fig. 211. Palazzo della Consulta zu Rom. Seitenthor.

Maggiore. Schon war die Kirche im Laufe der Zeit mit einem Renaissancemantel fast völlig umkleidet, nur an der Hauptfaçade, gegen Westen, fehlte ein neuerer zu den beiden palastartigen Flügelbauten

einzufügender Abschluß. Diesen zu schaffen, war sein Auftrag. Die Hauptlinien der Fassade ergaben die vorhandenen Gefimshöhen. Es ist immerhin ein Beweis von Mäßigung, daß Fuga sich an dieselbe band. Das Untergeschoß theilte er durch sechs Pfeiler und Pilasterbündel in fünf scheinrecht abgeschlossene Oeffnungen, über deren beiden äußeren ein spitzer, und über deren mittleren ein Segmentgiebel gezogen wurde. Eine hohe Attika schließt diesen Architekturtheil ab. Das Obergeschoß ist nur drei Achsen breit, hat eine korinthische Pilasterordnung und rundbogige Fenster, deren mittellstes, wohl nur der dahinter befindlichen alten Mosaiken wegen so groß und unruhig gestaltet ist, daß es das Hauptgefims überschneidet und bis in den das Mittelmotiv bekrönenden Giebel hineinragt. Auch dieser noch hält sich innerhalb des Rahmens, den die Brüstungshöhe der Attika der Nebenbauten festgestellt hatte. Nur die bekrönenden Statuen und das Postament der mittleren derselben überragen die mächtige Front. Die Art, wie durch die Rücklage der Nebenachsen im Obergeschoß Raum für die üblichen Anläufe zu letzterem geschaffen und in dem Palaßschema die Kirchenfassade zum Ausdruck gebracht wurde, beruht auf einem im Wesentlichen von St. Maria della Pace entlehnten Kunstgriffe. Die im Erdgeschoß der Fassade stehende, durch jonische Dreiviertelsäulen, fein kassettirte Tonnengewölbe und im Mittel durch eine Flachkuppel gegliederte Halle ist mit besonderer Aufmerksamkeit durchgebildet, läßt aber trotz des üppigen Aufwandes an hellfarbigen Marmorforten kalt.

Dem Palaßbau vermochte Fuga auch nicht wesentlich neue Seiten abzugewinnen. Sein Verdienst ist nur, die freiere, offene Auffassung der späteren Florentiner Schule, wie sie sich am Palazzo Corfini entwickelt hatte, nach Rom übertragen zu haben, und zwar ist der Zusammenhang um so klarer, als es daselbe Geschlecht war, für welches er sein Hauptwerk in der ewigen Stadt schuf.

Der römische Palazzo Corfini (1732) richtete eine 21 Fenster breite Front gegen die Straße. Das Detail ist reich, barock in der Zeichnung, jedoch ohne Kraft in der Wirkung. Ziemlich trockenes Rahmenwerk umgibt die Fensterarchitekturen der beiden oberen Stockwerke, während das Erdgeschoß gequadrat ist. Das bedeutendste ist die Grundrißanlage (Fig. 212): ein durch zwei Pfeilerreihen getheiltes mächtiges Vorhaus, in der Verlängerung der beiden äußeren Schiffe desselben die Treppe, welche die Höhe des Stockwerkes in einem Lauf erreicht, zwischen ihnen eine Durchfahrt; zu beiden Seiten dieser von Arkaden umgebene Höfe, die gegen den Garten zu offen und frei von den die übrigen Fronten abschließenden Stockwerken im ersten Geschoß liegen bleiben. Der Garten, der sich am Gelände des Jani-

culus hinaufzieht, ist ein trefflicher Hintergrund für die malerischen Durchblicke durch die groß und einfach entworfene Architektur. Das Innere war mir leider wegen Umbaues unzugänglich.

Der Palazzo Petroni beim Gefü ist weniger um seiner Grundanlage, als um der stattlichen Façade willen beachtenswerth. Diese mischt römische mit florentiner Motiven. So sind die Kartuschen in den Fensterverdachungen des Hauptgeschosses noch ganz in Buontalenti's Art, dagegen die Anlage einer Kolossal-Pilafterordnung über gequadertem Erdgeschoß, sowie manche barocke Gewandeformen dem Bernini nachempfunden.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Fuga in Neapel. Seit 1735 war das Königreich beider Sicilien unter Karl III. spanische Sekundogenitur geworden, nachdem es vorher fünfzehn Jahre unter österreichischer und sieben Jahre unter piemontesischer Herrschaft gestanden. War auch der Grundsatz ausgesprochen, daß das Königreich nie mit

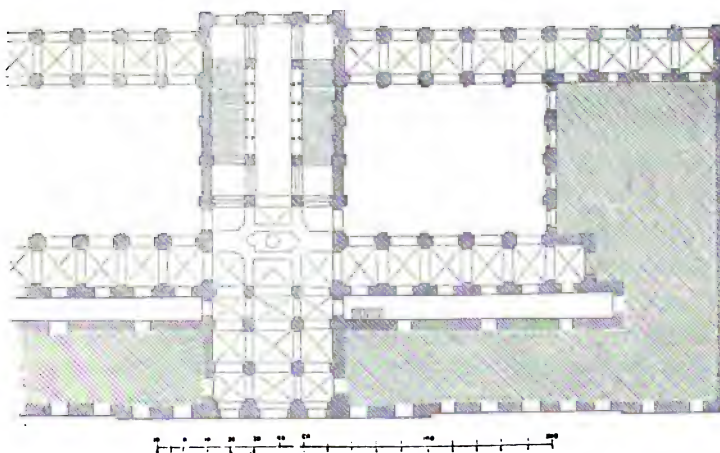


Fig. 212. Palazzo Corfini zu Rom. Grundriss.

dem Stammlande vereint werden dürfte, so ward doch wieder die alte Beziehung zu demselben angeknüpft. Von 1504 bis 1713 hatten fremde Vicekönige das schöne Land mehr ausgefogen als beherrscht. Der Adel und die Kirche besaßen den Grund und Boden, die Steuerlast ruhte auf dem Rücken der Bauern, 112,000 Geistliche waren für sich und ihre Aylbezirke von den Landesgesetzen befreit, der Papst strich die Einkommen der erledigten Stellen ein, ehe er sie zu gutem Preise verkaufte, das heruntergekommene Volk drängte sich in die Städte, namentlich nach Neapel, damals vielleicht die volkreichste Stadt Europas. Aber mit einer Einwohnerzahl von 400,000 Köpfen trug Neapel auch alle

Uebelstände einer Großstadt. Das Elend war furchtbar, die Nothwendigkeit einer Aenderung der Verhältnisse unabweisbar.

Auch in der Architektur äußern sich die eigenthümlich neapolitanischen Verhältnisse. In dem von Fuga entworfenen, von *Vanvitelli* vollendeten riesigen Reale Albergo de' Poveri (1750), einem Hospitale für 8000 Kranke, spiegelt sich die von dem freisinnigen Minister Tanucci geleitete Politik ebenso scharf wie der Wandel in künstlerischen Dingen wider. Denn es bereitet sich an demselben der Bruch mit der Richtung Fanfaga's und das Eingreifen der klassicistischen Richtung auch in Neapel vor.

Der ausgedehnte Bau, aus einem Mitteltrakt und langgestreckten, drei rechtwinklige Höfe umschließenden Flügeln bestehend, bringt seine beiden Geschosse in zwei Pilaster-Ordnungen zur Geltung. In der Achse hinter stattlichem, dreibogigem Portikus befindet sich die Kirche, mit einem seitlich durch je drei Kapellen gegliederten Langhaus und rundem Kuppelraum, von welchem Gänge diagonal zu den Ecken des den Bau umschließenden Mittelhofes führen. Die Seitenflügel sind nur an je zwei schmalen Risaliten mit einer Ordnung versehen, das Ganze ein Nutzbau mit den Formen eines solchen. Fuga's Werk ist wohl auch der 1740 begonnene Bau des mächtigen Schlosses Capodimonte auf einer steilen Höhe oberhalb Neapels, von der man nach Süden und Westen eine köstliche Aussicht gewinnt. Der Grundriß ist einfach und klar angeordnet: drei quadratische Höfe mit Pfeilerarkaden von je fünf Systemen stoßen derart unmittelbar aneinander, daß zwischen den Höfen je eine Doppelhalle sich bildet. In der Querachse öffnen sich beiderseitig je drei, in der Längsachse je eine Arkade als Durchfahrten. An den Langfronten schieben sich zwei Eckrisalite vor, während das breite Mittelfalut nur wenig vor die Fluchtlinie ausladet. Die Pilasterarchitektur der zweigeschoßigen Façaden und der an den Mittelfaal des Palazzo Barberini zu Rom erinnernde Aufbau des Hofes, sowie die Anordnung der Räume im Hauptgeschoß sind ganz trocken und unerfreulich. Der Schmuck eines Zimmers mit Porzellan, obgleich kalt und nüchtern in der Wirkung, mag als ein Zeichen nordischen Einflusses gelten, da das übrige Italien sich von der Leidenschaft für chinesisches Kunstgewerbe ziemlich frei hielt. Aehnlich wie Capodimonte nur noch derber und übertriebener ist die Architektur der Villa Jaci zu Refina, der jetzt vom Vicekönig von Egypten bewohnten Favorita, welcher jeder Herkulaneum Besuchende gern wegen der berühmten Gärten und der herrlichen Aussicht auf das Meer einen Blick widmet. Diesen Bauten schließt sich der Palazzo reale in Portici an, der, auf einem Lavaström erbaut, die Landstraße nach Pompeji zweimal

überbrückt und sich in seiner Hauptachse einerseits mit zwei Flügeln gegen eine am Meereshafen endende Gartenanlage entwickelt, andererseits durch hübsch angelegtes Terrassenwerk der Berglehne sich anschmiegt. Die Architektur ist mit Geschick komponirt, doch von erschreckender Roheit im Detail. Die berühmte Villa Quisisana oberhalb Castellamare, welche, schon von Karl II. von Anjou errichtet, doch um jene Zeit umgebaut wurde, dürfte Fuga gleichfalls entworfen haben.

Der Palazzo reale zu Neapel erfuhr auch eine zeitgemäße Umgestaltung, und zwar zunächst (1759) durch eine Prachttreppe, welche in Konkurrenz mit jener, welche Juvara am Palazzo Madama zu Turin geschaffen hatte, auch hier als bedeutendster Raum des ganzen Schlosses angelegt wurde: ein lang gestreckter Saal, in welchem von einem in der Querachse gelegenen Podest mit zwei Armen aufsteigende Stiegen zu dem hinter einer offenen Arkadenreihe liegenden Vorfaal der Festgasse führen. Die Dekoration der Treppe gehört unverkennbar erst der Wende des 18. Jahrhunderts an. Auch diejenige der Säle ist wohl erst nach Fuga's Zeit entstanden. Nicht so das nur mit einem balkonartigen Range verfehene Theater, welches allerdings auch manche Aenderungen durchzumachen gehabt hat. Es diente dasselbe wohl nur für Hoffestlichkeiten, während das benachbarte mächtige Teatro S. Carlo, welches 1737 *Giovanni Medrano* und *Angelo Carasale* errichteten, 1777 aber Fuga umwandelte, für die großen Volksmengen Herberge bot. Ein Brand im Jahr 1816 zerstörte die Anlage des berühmten Bühnenhauses. Auch der Entwurf des Palazzo Giordani und der benachbarte Palazzo Caramanica gehört Fuga an, zu welchen wohl auch die in ihrer Gartenanlage interessante Villa Caramanica in S. Jorio am Vesuv gehört. Seine Palermitanischen Bauten, unter denen namentlich der Dom erwähnt wird, kenne ich leider nicht.

Der interessanteste unter den Kunstgenossen Fuga's ist zweifellos *Gaetano Chiaveri* (geb. zu Rom 1689, † zu Foligno 1770), dessen Wirkungskreis vorzugsweise in Sachsen und Polen liegt, wohin er durch König August III. berufen wurde, um im Heimathland der Reformation dem Katholizismus einen Prachtbau zu errichten. Im Jahr 1738 wurde ihm der Auftrag zu Theil, die katholische Hofkirche zu Dresden zu bauen, ein Werk, welches erst 1754 durch *Knöfel* und *Schwarze* vollendet wurde. Obgleich der Bau in jedem Detail ächt italienisch, ganz durchdrungen vom Geiste der römischen Schule ist, so zeigt sich in demselben doch eine wunderbare Mischung der Einflüsse. Der Grundgedanke (Fig. 213), namentlich der Charakter einer Hofkirche, ist ent-

lehnt von Jacques Hardouin-Manfart's damals neu berühmten Schloßkapelle zu Versailles. Von dieser ist der oblonge, hier an beiden Seiten im Halbkreis geschlossene Hauptraum entlehnt mit seinen Umgängen, feinen Arkaden im Erdgeschoß, feinen Säulen darüber, zwischen denen aber hier eine Bogenstellung und Balkons für den Hof angeordnet sind, feinem von Kappen für die Fenster unterbrochenen Tonnengewölbe, welches nach außen als selbständiges Stockwerk auftritt. Aber um diesen Kern legt sich ein Ring von Kapellen, deren Anordnung durchaus selbständig ist. Zunächst je in den Ecken sechseckige, an der Langseite gestreckte, saalartige, mit dem Tonnengewölbe überdeckte Anlagen, an der Schmalseite eine ovale Sakristei, vorn der Thurm. Hierdurch gewinnt die Kirche den Charakter der deutschen Schiffbauten, wird der

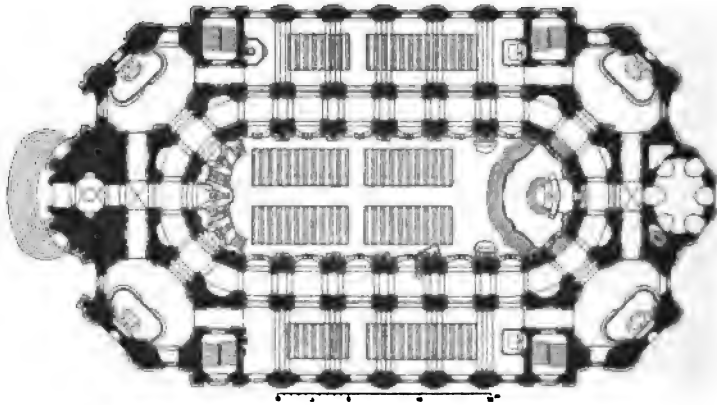


Fig. 213. Katholische Kirche zu Dresden. Grundriss.

als unkatholisch erkannte Centralbau vermieden und die Prozessionskirche hergestellt. Es muß dieses Gotteshaus als Gegenstück zu Bähr's Frauenkirche betrachtet werden, um sie zu verstehen. Es liegt ein Stück Glaubensstreites in ihr. Der Hof ist durch die Arkaden in der Lage, an alle Altäre seine Andacht zu wenden, ohne von der Höhe seiner brückenartig um das Mittelschiff sich legenden Empore herabsteigen zu müssen. Die Architektur des Innern ist vollsaftig und schwungvoll, wenngleich die ganze Größe des Baues nicht eigentlich zu Sicht kommt, sondern die Theile für sich abgeschlossen erscheinen.

Künstlerisch hochbedeutend ist auch die Façadenarchitektur. Sowohl an dem höheren Untergeschoß wie in dem oberhalb des Pultdaches dieses letzteren ansetzenden, stattlich wirkenden zweiten Stockwerke sind die Wandflächen durch Pilafterbündel kräftig getheilt. Die Fenster zeigen die barocken Formen eines Valvassori, sind jedoch schwung-

voll und energisch vorgetragen. Der ganze Bau bildet einen klaren Entwurf. Zur Hauptzier gereicht ihm der geistreich erdachte Thurm, ein unmittelbarer Nachkomme von Bernini's Thürmen an St. Peter und jenen von S. Agnese an Piazza Navona: hier vier Gefchoffe von Säulenstellungen in ovaler Grundform, deren untere mit von Nischen



Fig. 214. St. Croce in Gerusalemme zu Rom.

belebten Mauerkörpern ausgefüllt sind, während die obern frei und zierlich, ja in ihren Verkröpfungen in Statuen auslaufend auftreten und endlich den anmuthig geschweiften Steinhelm tragen. An frischem Reiz, wohl abgewogener Kraft der wagrechten und lothrechten Linien, an Geist und Keckheit steht der Dresdner Thurmbau erheblich über allen feinen Vorbildern jenseits der Alpen.

Chiaveri baute in Dresden noch das *Maxpalais*, einen kleinen, später innen veränderten Bau, dessen etwas ruhmredige Säulenfaçade fast wie eine Kouliße vor dem bescheidenen Hause erscheint.

Die sächsischen Sammlungen bewahren noch eine Anzahl von Entwürfen von Chiaveri. Der bedeutendste ist zweifellos derjenige für ein Schloß in Dresden,¹⁾ welches an der Elbe an Stelle des italienischen Dörfchens errichtet werden sollte, eine großartige, dem Palazzo Capodimonte in Neapel verwandte Anlage, die aber in 4 Gefchoffen sich erhebt, um mit einem mächtigen, von Statuenreihen überragten Hauptgefims abzuschließen. Nach der Elbe zu sollten die Festungswerke reichen Kaskadenanlagen weichen. Kaum minder großartig ist ein Projekt für den Umbau des Königschlosses zu Warschau, welches, wenn auch durch *Knöfel* wesentlich verändert, zur Ausführung kam.

In Rom machte sich Chiaveri nur dadurch bemerkbar, daß er 1742 mit in den Streit der Techniker eintrat, welche um die beste Art hadernten, die Peterskuppel vor dem befürchteten Einsturz zu schützen. In einem besonderen Werke²⁾ brachte er seine Vorschläge zur Geltung, welche im Wesentlichen darauf hinausgingen, durch außen an den Mantel vorgelegte, aufsteigende Gurte die Last auf die stärkeren Theile des Tambours zu führen. In künstlerischer Hinsicht ist es keineswegs zu bedauern, daß Chiaveri mit seinen Vorschlägen nicht den gewünschten Erfolg hatte.

Unter den in Rom selbst schaffenden Künstlern erwies sich *Domenico Gregorini* in der Façade von St. Croce in Gerusalemme (1744) (Fig. 214) als ächtes Kind der dort heimischen Barockschule. Unverkennbar hat die benachbarte Lateranfaçade Galilei's auf die Gestaltung derselben eingewirkt; aber die Linienführung ist bewegter, der Umriss wie dort durch die Statuen und deren Postamente belebt, der Grundriß und somit die ganze Gruppierung wesentlich reicher. Denn vor der Kirche befindet sich eine stattliche, ovale Halle, welche die Front zu einem runden Vorbau zwischen zwei seitlich vorspringenden Flügeln veranlaßt. Aber die Größe des Motives, einer mächtigen Pilasterordnung, das Einstellen zweier Stockwerke in dieselbe, entspricht dem Lateran, wenngleich die Anordnung, namentlich in dem barocken Achsmotiv eine weitaus willkürlichere, die Detaillirung eine bewegtere ist. Die Erneuerung des Innern der mittelalterlichen Kirche wird Gregorini

¹⁾ Siehe: Die Bauten von Dresden. Dresden 1878. Dort ist die Frage offen gelassen, von wem das Projekt sei, doch dürfte nach dem Stil wohl mit Sicherheit auf Chiaveri zu schliessen sein.

²⁾ Sentimento sopra la pretesa riparatione di danni, che sono riconosciuti sul fin del Anno 1742 nella cupola di San Pietro in Vaticano.

weniger Freunde schaffen als die Façade. Sie ist barock und trocken zugleich, großsprecherisch und leer.

Aehnlichen Geistes ist die berühmte Villa Albani (seit 1746, hauptsächlich um 1760) von *Carlo Marchionne*. Der Hauptbau derselben (Fig. 215) ist noch ganz erfüllt vom Geist des Barockstiles. Schon ihrem Grundrisse nach erscheint sie als das Erzeugniß der reinen Bauleidenschaft. Sie besteht aus einer langen Galerie, vor deren Mitte sich eine zweite kürzere legt; der hierdurch gebildete Hauptbautheil ist in zwei Gefchoffen

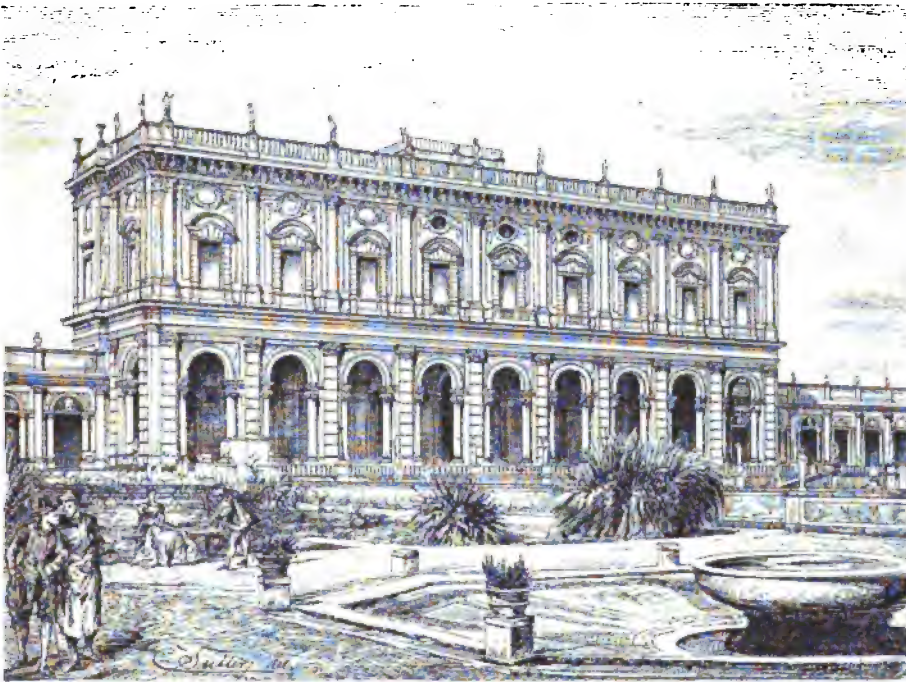


Fig. 215. Villa Albani zu Rom.

aufgeführt und bildet das wesentlichste Moment der Anlage. Wie am Palais Liechtenstein in Wien ist das obere Gefchoß mit Pilastern gegliedert, die auf das untere theilenden gequaderten, postamentartigen Mauerstreifen ruhen. Zwischen letzteren befindet sich je ein Palladiomotiv, darüber Fenster mit barocken Verdachungen und Oberlichtern, im ganzen Aufbau herrscht derbe Kraft, die sich auch im Hauptgesims und der Attika kund giebt. Derselbe Geist äußert sich in dem Rundbau, welcher das ausgedehnte Gartenparterre abschließt: Wieder ein Palladiomotiv zwischen hier toskanischen Pilastern. In dem groß und nach klassizistisch-französischem Muster regelmäßig von *Antonio Nelli* an-

gelegten Garten, dessen später zugefügter architektonischer Schmuck schon den Geist Winckelmanns verräth, sieht man jedoch am deutlichsten die Umkehr der italienischen Architektur von dem Vielgestaltigen zum Einfachen, ohne daß es möglich war, auch dem letzteren einen Zug hellenischer Ursprünglichkeit zu geben und sich des Absichtlichen, Gefuchten auch in der neuen Richtung zu entkleiden.

Wie sehr der Kardinal Aleffandro Albani und sein Schützling Winckelmann auf die Gestaltung der Villa Einfluß nahmen, ergibt sich aus dem zweiten Hauptbau Marchioni's, der Sakristei von St. Peter (1780), die noch ganz in den Formen der Consulta gehalten, an reichem Wechsel und oft unverständiger Mischung der Formen verschiedener älterer Perioden, namentlich auch des florentiner Barock, ein Gefallen findet.

Der letzte Meister der italienischen Barockperiode ist *Luigi Vanvitelli* (geb. zu Rom 1700, † zu Caserta 1773), der, zwar Sohn eines Niederländer Malers *Kaspar van Witel*, doch seine ganze Ausbildung in Italien und zwar in baukünstlerischer Richtung durch Juvara erhielt. Seine ersten Arbeiten, der Palazzo Albani sowie die Kirchen S. Francesco und S. Dominico zu Urbino, verschafften ihm einen so geachteten Namen, daß er, obgleich erst 26 Jahre alt, Baumeister von St. Peter in Rom wurde und von hier den eng befreundeten Salvi bei dessen großen Bauplänen unterstützen durfte.

Die große Konkurrenz, welche zur Erlangung von Plänen für die Façade von S. Giovanni in Laterano ausgeschrieben wurde, gab damals den hervorragenden Künstlern Gelegenheit, Beweise ihres Könnens niederzulegen. Außer Vanvitelli betheiligten sich *Salvi*, *Fuga*, *Cannevari*, *Passalacqua*, *Rossi*, der Bolognese *Dotti*, der Neapolitaner *Raguzzini*. Unter den eingegangenen Entwürfen, die noch in der Akademie S. Luca zu Rom aufbewahrt werden, sollen diejenigen des Vanvitelli und Salvi als die Besten bezeichnet worden sein, der Papst aber aus eigener Entschließung sich für *Gulilei* erklärt, zur Entschädigung aber *Salvi* die Fontana Trevi, Vanvitelli den Bau des Hafens zu Arkona zugewiesen haben. Leider kenne ich diese für den Stand der damaligen römischen Architektur hochwichtigen Pläne nicht.

In jener Stadt entstanden eine Reihe Nutzbauten, unter denen ein fünfseitiges, in eine Bastion eingebautes Lazareth (1773), ein großartiger Hafendamm mit Eingangsportal genannt werden. Neben diesen errichtete Vanvitelli als künstlerische Schöpfungen die Reliquienkapelle S. Ciriaco und erneuerte die Jesuitenkirche S. Agostino

(jetzt Militärmagazin). Das Haus der Esercizi spirituale zu Macerata, die Kapelle della Misericordia zu Perugia, die Kirche St. Maddalena zu Foligno, die Restauration des Doms zu Siena,

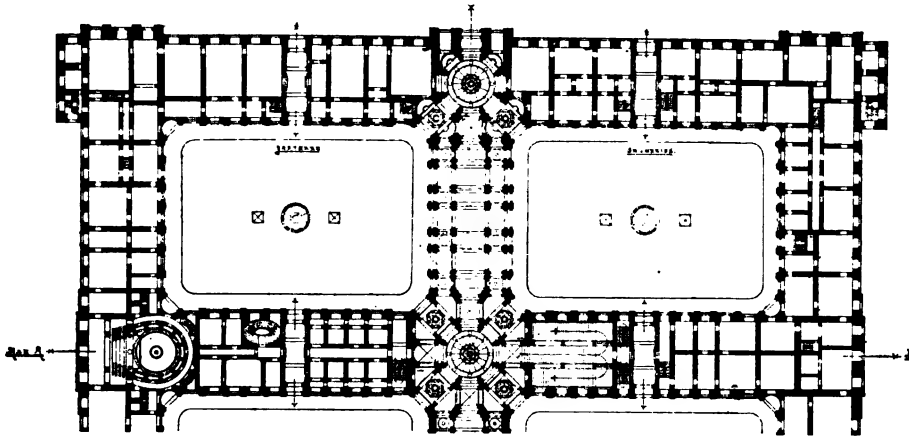


Fig. 216. Schloss Caserta. Erdgeschoss-Grundriss.

der Kirche S. Agostino dafelbst sind weiter seine Werke. Bei letzterer scheint Vanvitelli eine alte dreischiffige Anlage dadurch umge-

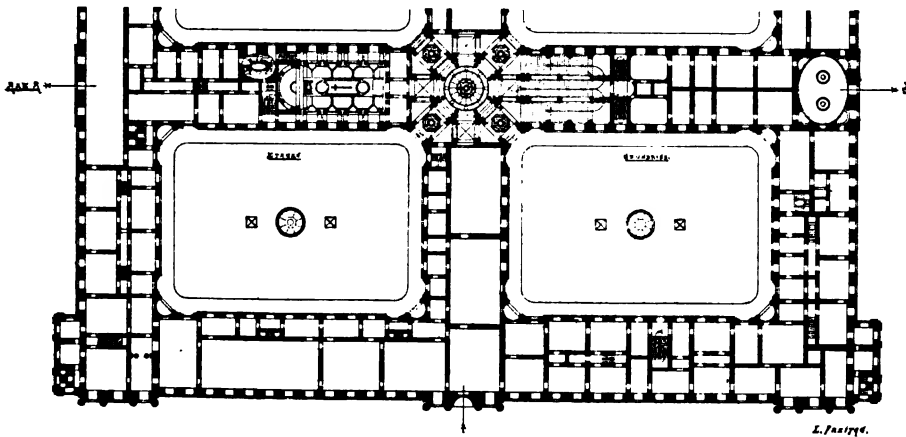


Fig. 217. Schloss Caserta. Grundriss des Hauptgeschosses.

wandelt zu haben, daß er die mittleren Stützenreihen entfernte und die Außenwände mit einer korinthischen Halbfäulenordnung dekorirte. Der Bau, welcher durchweg weiß gefärbt ist, erhält dadurch das Gepräge großer Trockenheit, welches nur durch den sehenswerthen, von 1596 stammenden Hauptaltar und durch das in einer konkaven Kurve angelegte, triumphbogenartige Hauptportal etwas belebt wird.

Der Glockenthurm an der Santa Casa zu Loreto gehört auch dieser früheren Periode an, ein gut gezeichnetes Werk, welches in den beiden unteren quadratischen Geschossen der schon bestehenden und den Entwurf bestimmenden Hofloggia *Bramante's* entspricht, in dem darüber befindlichen achteckigen, durch korinthische Pilaster und vier Giebel belebt ist. Letztere führt zum vierten runden Geschosß über. In diesem wechseln offene Säulenstellungen mit von Pilastern eingefassten Mauertheilen. Endlich schließt eine Balustrade und ein barocker Steinhelm den Thurm ab.

In Rom baute Vanvitelli das große Convent S. Agostino und änderte an der Bibliothek des Collegio Romano in Frascati, sowie an dem Confesshaus der Jesuiten, der Rufinella. Für Lissabon entwarf er eine reiche Kapelle an die Jesuitenkirche, für Mailand (1745) eine Domfaçade, in der er Gothik mit Renaissance zu versöhnen versuchte.

Der Umbau von *Michelangelo's* Kirche St. Maria degli Angeli zu Rom, welchen Vanvitelli 1749 leitete, hat ihm bekanntlich keinen Ruhm bei der Nachwelt gebracht. Michelangelo hatte den berühmten oblongen Saal der Diokletiansthermen derart zu einer Kirche umgeschaffen, daß er an die eine Schmalseite den Eingang, an die andere den Altar, zwischen den je zu dreien die Längswand gliedernden antiken Prachtsäulen Kapellen anordnete und so dem Raume im Wesentlichen seine Gestalt und Eigenart beließ. Vanvitelli verschob die ganze Anlage, indem er den Saal zum Querschiff machte, den Altar in einen tiefen Chorraum, in die alte Querachse verlegte, an der gegenüber liegenden Wand das Thor ausbaute, die Seitenkapellen vermauerte und, an Stelle des alten Thores beziehungsweise des Altares, Kapellen anlegte. Mag der Einfluß des Bauherrn auch diese Aenderung herbeigeführt haben, so entschuldigt das doch nicht die trockene Dekorationsweise des neuen Querschiffes, die unschöne Ueberdeckung des Chores im Korbogen und die der Großartigkeit des Raumes keineswegs entsprechende, sogar kleinliche Gestaltung des Altarraumes. Trotzdem gefiel sein Werk in jener Zeit außerordentlich, ja man fand, er habe eine Basilika aus einer Scheune gemacht, während man von einem gleichzeitigen Umbau von St. Maria Maggiore sagte, er habe die Basilika zur Scheune gebildet.

Vanvitelli's Hauptthätigkeit entfaltete sich im Dienst des Königs von Neapel, dem er das gewaltige Schloß Caserta erbaute (Fig. 216 u. 217). Hier offenbart sich zum ersten Male im Süden der Durchbruch der zu Turin heimisch gewordenen französischen Auffassung des Fürstenthums — ein breit hinlagernder Bau für einen großartigen, sich selbst genügenden

Hof, welcher der städtischen Umgebung gern den Abschied giebt, weil er in sich die Triebfeder des Staates vereint und sich als alleinberechtigten Vertreter des ganzen Staatswesens betrachtet. Das Schloß Caferta ist nicht nur das Wohnhaus eines Fürsten wie etwa der Palazzo Pitti, sondern ein Bau, in welchem sich die geistige und thatfächliche Kraft eines Volkes, seiner Staatsmänner und Priester, seiner Dichter und Künstler in höfischem Bilde widerpiegeln sollten. Der Bau bildet ein Rechteck. Den zwischen vier Flügeln gelegenen Raum theilen zwei in den Achsen liegende Trakte in vier gleiche Höfe, deren Ecken leicht gebrochen sind. Es ergibt sich sonach im Mittel ein achteckiger Raum als Angelpunkt der ganzen Anlage; das ganze Erdgeschoß eines der Achsflügel ist als dreischiffige Durchfahrt behandelt. An jenes Achteck legt sich die dreiarmige Treppe, ein Meisterwerk der Raumvertheilung, von mächtigen Verhältnissen und edler Durchbildung des Details. Das Vorhaus im mittleren Achteckraum wird den Architekten schon um der Ausbildung des Grundrißmotives willen beschäftigen. Die Durchblicke durch die säulenverstärkten Pfeiler, die den Raum durchfluthende Lichtfülle, die Anmuth des Details bei kräftiger Massenbehandlung zeigen noch einmal die italienische Kunst auf beneidenswerther Höhe. Nicht ganz so glücklich ist die nach dem Vorbilde von Versailles geschaffene Kirche, welche das erste Stockwerk beherbergt. Der Raum wirkt kälter, das Detail ist unerfreulicher als im französischen Schlosse.

Wie groß das Gebäude in allen feinen Verhältnissen ist, ergibt sich daraus, daß im Erdgeschoß ein stattliches Theater Raum finden konnte, ohne die Grundrißvertheilung zu stören. Es ist daselbe schon ein ganz modern durchgebildeter Bau.

In höherem Grade wie am Garten der Villa Albani macht sich an dem von Caferta französischer Einfluß geltend. Das Parterre ist von außerordentlicher Weite und wird von einem breiten Kanal in der Achse getheilt. Am Ende desselben erhebt sich ein Höhenzug, von welchem herab über eine Flucht von Kaskaden das Wasser geleitet wird. Eine riesige Wasserleitung mit drei Arkaden übereinander ermöglichte erst, den mit unerhörtem Reichthum geschaffenen Fällen und Springbrunnen das belebende Element zuzuführen. An deren bildnerischem Schmuck herrscht die naturalistische Auffassung vollständig vor: künstliche Felsen, eine Welt von Marmorstatuen in zufälliger Anordnung, große allegorische Genrescenen, Seeungeheuer und architektonische Zieraten beleben die Becken mit Schilderungen eines heiter spielenden Daseins.

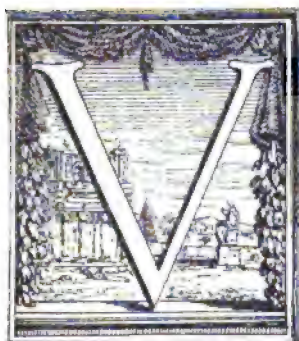
Nur die souveräne Laune eines im Geiste Ludwigs XIV. bauenden Königs konnte dieses an räumlicher Ausdehnung wohl einzig in der Kunst Italiens dastehende Profanwerk schaffen. Aber so großartig die

Grundrißanlage des Schlosses auch ist, so trocken und nüchtern gestaltet sich die Façade. Es konnte Karl III. wohl die Befehle ertheilen zu solch' weitschichtigem Werk, er konnte die Kräfte beschaffen, um es rasch zu fördern, aber er konnte ihnen nicht jenen Geist innerer Größe und Freiheit einhauchen, jenen hohen Sinn bewußter Manneskraft, der vorzugsweise die Florentiner Paläste der Frührenaissance zu stets bewunderten Denkmalen irdischer Majestät machte, ja er konnte nicht einmal die Kräfte beisammenhalten, das groß Begonnene auch zu vollenden.

In Neapel entstanden gleichzeitig noch einige weitere Arbeiten, unter denen die Kirche St. Annunciata (1760—1782) als einer der bedeutendsten Kultbauten der Stadt hervorragt. Die Façade ist zweigeschoßig, unten jonisch, oben korinthisch, von konkaven Grundlinien, ohne besonderes Interesse. Das Innere ist ohne Zusammenhang mit jener, ein Umstand, der um so peinlicher wirkt, da von der einzigen Stelle aus, wo die Façade zu betrachten ist, der Terrasse vor St. Maria Maddalena die Uebelstände der mangelhaften Verbindung mit dem Baukern deutlich zu Tage treten. Das Innere erinnert an St. Maria in Campitelli zu Rom: eine dem Gefü verwandte Anlage mit bedeutender Vierung, durch korinthische weiße Marmorsäulen gegliederten Streben, mächtigem Tonnengewölbe über dem seitlich von je drei Kapellen begrenztem Langhaus, mit wohlausgebildetem Chor, in fast durchweg weißer Färbung und großförmiger Pracht. Bemerkenswerth ist die Ausbildung des Kuppeltambours mit Nischen zwischen den Fenstern, überhaupt einer Gliederung, welche beweist, daß die Innenansicht die dem Architekten wichtigere war und daher sorgfamer ausgeführt wurde, als die z. B. bei St. Peter bevorzugte Außenansicht.

Nahe verwandt dieser Kirche ist S. Spirito an der Strada di Roma, hier mit einer nicht gekrümmten, doch sehr barocken, zweigeschoßigen Façade, ähnlicher Grundriß- und Querschnittbildung. Die stattlichen Säulen sind je in tiefe Rinnen eingesetzt, das Ganze ist von schönem, klarem Licht erhellt, ein unleugbar bedeutender architektonischer Entwurf.

Die Kirchen S. Marcellino (1767) und della Rotonda und der Palazzo Genzano, jetzt Fondi, ein ganz nüchterner Bau, wurden durch Vanvitelli umgebaut. Bemerkenswerther war die jetzt veränderte Säulenhalle von Piazza Dante, einst Foro Carolino.



anvitelli schließt den italienischen Barockstil ab. Männer wie *Giovanni Battista Piranesi*, *Michel Angelo Simonetti* u. A. in Rom zeigen wohl in ihren Arbeiten trotz ihres entschiedenen klassizistischen Strebens noch die Nachwirkung jener merkwürdigen Kunstepoche, aber schon überwiegt die Antike und die neue Art dieselbe aufzufassen vollständig. Ähnlich entwickelt sich *Giuseppe Piermarini*, gleich jenen Vanvitelli's

Schüler, welcher in Mailand wirkte, *Benedetto Conte Alfieri*, welcher in Savoyen seinen bald nüchternen, bald eigenwilligen Klassicismus zur Geltung brachte und der seiner Zeit berühmte Ornamentist *Giocondo Albertolli*. Ferner im Florentinischen *Niccolò Gasparo Paoletti*, in Vicenza *Ottavio Bertotti-Scamozzi*, der begeisterte Verehrer Palladio's, in Venedig *Tommaso Temanza* u. A.

Neben diesen antikisierenden Künstlern aber zeigten sich früh erneuerte Hinneigungen zur Hochrenaissance. Namentlich in Genua knüpfte man so eng an die große Zeit an, daß die Bauten eines *Charles de Wailly*, eines *Andrea Tagliafichi* manchen neueren Forscher geneckt haben, während in Bologna *Carlo Bianconi*, *Gian Giacomo Dotti*, *Angelo Venturoli* u. A. in edler Detaillirung und gewissenhaft studirter Ornamentik sich der Kunst ihrer Ahnen näherten.

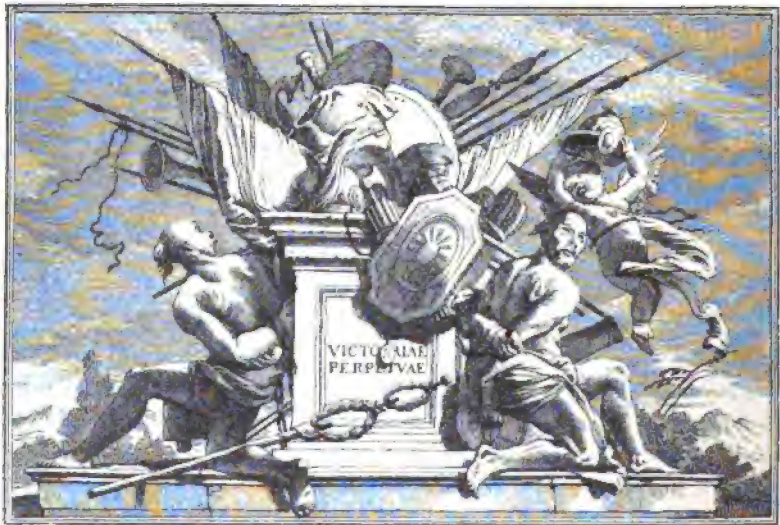
Aber so lehrreich auch das Studium dieser Anknüpfung an die Vorbilder des 16. Jahrhunderts ist, so müssen wir uns doch hier die Schilderung dieser Zeit versagen.

Die italienische Kunst hatte sich ausgelebt. Wie die alten Autoritäten des Landes, selbst das Papstthum und der Jesuitismus, durch die

Angriffe einer neuen Weltauffassung erschüttert wurden, so verfiel auch der künstlerische Ausdruck derselben.

Aber durch anderthalb Jahrhunderte war Italien die Lehrerin der Barockkunst für Europa gewesen. Wir werden die Spuren seines geistigen Uebergewichtes, seiner aus unerschütterlich großer Ueberlieferung stets wieder erwachsenden architektonischen Kraft in allen Theilen der gebildeten Welt zu verfolgen haben. Und auch wo die italienische Kunstweise bekämpft, wo dem Barock eines Bernini der Krieg angefangt wird, sind es in erster Linie italienische Meister, deren Werke das Rüstzeug zum Kampfe geben.

Die sinnlich erregte, auf Empfinden, nicht auf Ergründen gerichtete Denkart der Reform hatte dem vordrängenden Geist Michelangelo's die Oberhand über die Entwicklung der Baukunst gegeben. Die erwägende Verstandesklarheit des 18. Jahrhunderts fand in Palladio's Denkweise die siegreichen Waffen gegen den welterobernden Barockstil. Der Klassicismus und die Regel triumphirten über das allzusehr betonte Künstler-Ich und das aus ihm erspriessende Virtuosenenthum. Das Wissen überwand das Können.



Orts-Verzeichniss.

- Accumoli.**
Pal. Quinzi, 441.
- Albaro.**
S. Bernardo, 167.
- Aquila.**
Pal. Antonelli, 441.
St. Catarina della Ruota, 526.
- Arcona.**
Hafen, 536.
Hatendamm, 536.
Lazareth, 536.
S. Agostino (jetzt Militärmagazin), 536.
S. Ciriaco, 536.
- Arezzo.**
Bischofspalast, 180.
Borgo S. Sepolcro, 264.
Loggia dei Laici (jetzt Vafari), 189.
Loggia Vafari, siehe dei Laici.
St. Fiori e Lucilla (Badia), 189.
S. Ignazio, 264.
St. Maria Annunziata, 190.
St. Maria in Gradi, 180.
St. Maria Magdalena, 190.
St. Maria della Pieve, 189.
Haus Vafari's (via di S. Vito No. 271), 190.
Häuser: Via Cavour No. 20, 31, 39, 45, 47, Kaferne der Carabinieri, pag. 180.
- Ariccia.**
St. Assunzione di Maria Vergine, 414.
St. Maria Miraculosa, 416.
- Affili.**
St. Maria degli Angeli, 56, 121; Loggia, 121.
S. Rufino, 121.
- Bagnaia.**
Villa Lante, 60, 61.
- Barcellona.**
Festdecorationen, 490.
- Bayreuth.**
Theater, 496.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles etc.
- S. Benedetto Polirone (bei Mantua).**
Kirche, 90.
- Bergamo.**
Dom, 302.
Pal. Fino, 302.
Pal. pubblico, 302.
- Bologna.**
Arciginnasio, 23, 24, 138; Anatom. Theater, 389.
Arco del Meloncello, 491.
Armeekommando, siehe Pal. Albergati.
Banca Nazionale, siehe Pal. Legnani.
S. Barbaziana, 144.
S. Bartolommeo, 387, 389.
S. Benedetto, 141.
S. Carlo, 503.
Casa Amorini (via Castiglione), 107.
Casa Bevilacqua, siehe Zucchini.
Casa Zucchini (via Galliera), 24.
Casa Spada, 107.
Collegio di Spagna, 107.
Corpus Domini, 501.
S. Cristina, 146.
Dogana, 141.
S. Domenico, 501, 503, 504.
S. Giorgio, 389.
S. Giovanni in monte (Klosterhof), 22.
Häuser: Via Castiglione No. 23, 24, 25, pag. 107; via de Poeti No. 4; Ecke der via de Cane und Marfili; via S. Vitale No. 53, pag. 25.
Ingenieurschule, 506.
S. Ilaia, 141.
S. Giuseppe ed Ignazio, 388.
St. Lucia, 377, 379.
S. Madonna del soccorso di borgo, 141.
Madonna di Galliera, 502.
Madonna della Grada, 389.
S. Madonna dei Poveri, 141.
St. Maria del Baraccano, 503; Portikus, 391.

Bologna.

- St. Maria della Carita, 141.
 St. Maria Muratelle, 503.
 St. Maria della Purificazione, 502.
 St. Maria della Vita, 388; Oratorium, 146.
 Monte Matrimonio, 141.
 Museo civico, 24.
 Ospedale maggiore, 503.
 Neptunbrunnen, 250, 251.
 Pal. Agucchi 506.
 Pal. Albergati, 35, 37.
 Pal. Aldovrandi, 507.
 Pal. Angelelli (jetzt Simonetti), 503.
 Pal. Bargellini (jetzt Davia), 386; Treppe 507.
 Pal. de' Bianchi (jetzt Comont), 506.
 Pal. Bentivoglio (via Belle arte), 26, 267.
 Pal. Bocchi, siehe Piella.
 Pal. Boncampagni, 107.
 Pal. Borghi, siehe Orfi.
 Pal. Caprara (reale, Montpensier), 146, 502, 507.
 Pal. Cloetta, siehe Fantuzzi.
 Pal. del Comune, 31, 106.
 Pal. Davia: siehe Bargellini.
 Pal. Dondini (jetzt Rusconi), Ecke der Strada Barberia, 507.
 Pal. Fantuzzi (Cloetta), 23, 508.
 Pal. Fiorese, 27.
 Pal. Gibelli (via larga de S. M. Maggiore), 24.
 Pal. di Giustizia, 140, 502; Treppe, 508.
 Pal. Iolani (via S. Stefano 80), 502.
 Pal. Lambertini, siehe Ranuzzi.
 Pal. Legnani (Banca Nazionale, Pizzardi), 107, 508.
 Pal. Magnani-Giudotti, 140.
 Pal. Malvezzi Cambeggi, 24, 26.
 Pal. Malvezzi-Medici, 25, 26.
 Pal. Marescalchi, 146.
 Pal. Marfigli, 507.
 Pal. Mattei (jetzt Albergo d'Italia), 140.
 Pal. Monari, siehe Fiorese.
 Pal. Montpensier, siehe Caprara.
 Pal. Orfi (via S. Vitale), 24.
 Pal. Ottoni, 507.
 Pal. Pallavicini (jetzt Trotti), 144.
 Pal. Pedrazzi, siehe Fantuzzi.
 Pal. Pepoli, 502.
 Pal. Piella (via Monavi), 34, 35.
 Pal. Pizzardi, siehe Legnani.
 Pal. Poggi, siehe Università.
 Pal. Ranuzzi, 25, 26.
 Pal. Salina (jetzt Rusconi, strada Barberia 13), 507.
 Pal. Savini (jetzt Socconi): Wendeltreppe, 500.
 Pal. Tacconi (via S. Stefano), 506.
 S. Paolo, 144.
 S. Petronio, 34, 49, 51, 104, 378.
 S. Pietro, 140, 141, 142, 507.
 Porta Galliera, 387.

Bologna.

- Porta delle Lame, 391.
 Portico dei Banchi, 42, 43.
 S. Salvatore, 142, 144, 145, 154.
 Santuario della Beata Virgo di S. Luca, 503, 504, 505.
 S. Sigismondo, 506.
 Teatro Comunale, 498.
 Università (Pal. Poggi), 24, 138, 139; Beobachtungsturm, 502.
 Zecca, 267.
 Bosco am Lago maggiore.
 Kirche und Kloster der Dominikaner, 162.
 Brescia.
 Duomo nuovo, 148, 151.
 Giardini Pubblici, 386.
 Haus No. 235, via S. Antonio No. 2035, via Marfala No. 2557, pag. 482.
 Liceo Arnolfo (früher Pal. Bargnani), 480.
 Pal. del Comando militare, 480.
 Pal. Martinengo, 481.
 Pal. Sigismondi, 481.
 Pal. Vescovile, 386.
 Pal. via St. Maria Calchera No. 368, pag. 482.
 Palazzo an der Westfront der Piazza Nuova, 480.
 Seminario Vescovile, 482.
 Breslau.
 Festdecorationen, 496.
 Canobbia (am Lago maggiore).
 Madonna della Pietà, 137.
 Caprarola (bei Viterbo).
 Schloss, 45, 47.
 Carpi.
 Dom, 267.
 Casciano.
 Villa, 249.
 Caserta bei Neapel.
 Schloss, 537, 538.
 Castel Gandolfo.
 S. Tommaso da Villanova, 416.
 Castellamare.
 Villa Quisisana, 531.
 Castelfranco.
 Villa Cornaro, 303.
 Chioggia.
 St. Trinità, 325.
 Città di Castello.
 St. Maria di Belvedere 265.
 Como.
 Dom, 521.
 Cortona.
 S. Jacopo sopr' Arno 264.
 Pal. Boni (Vicolo Boni 3), 264.
 Pal. Coloneffi (?) siehe Mancini.
 Pal. Mancini (Coloneffi?), 264.
 Pal. Pretorio, 180.
 Pal. Tomasi (via Janelli), 180.
 Pal. in der via Guelfo (jetzt Albergo del Popolo), 190.

Cremona.

- Seminario Vagnotti 264.
- S. Ilario, 484.
- Haus via S. Pietro No. 1, 128.
- S. Marcelino e Pietro, 130.
- St. Margherita, 127.
- Pal. Dati, siehe Ugolani.
- Pal. Pagliari (?) Piazza Roma, 128, 129.
- Pal. Raimondi, 484.
- Pal. Spanga, 484.
- Sal Ugolani (Dati), 129, 130.
- P. Pietro al Po, 127.
- Praefectur, 130.

Dresden.

- Ehemal. Opernhaus, 494, 498.
- Festdecorationen, 494, 495.
- Kathol. Holkirche, 531, 532.
- Maxpalais, 534.
- Königl. Schloss, 534.

Düsseldorf.

- Festdecorationen, 494.

Fabiano.

- S. Biagio, 189.

Fano.

- Hafen, 377.
- S. Pietro in Valle, 488.
- Teatro della Fortuna, 488.

Ferrara.

- St. Anna, 157.
- Cafa Bottoni (via degli Amati No. 8), 156.
- Cafa Fraschi (via Garibaldi No. 112), 156.
- Cafa Maffei (via delle Vecchie), 156.
- Findelhaus (via di Comercio), 156.
- St. Francesca Romana, 156.
- Gesù, 155.
- Jesuitenkollegium, 156.
- Kastell, 46.
- La Madonnina, 155.
- St. Maria della Pietà, 157.
- St. Maria della rosa, 157.
- St. Maria in Vado, 157.
- Pal. Bevilacqua (jetzt Constabili Contarini), 157.
- Pal. Constabili Contarini, siehe Bevilacqua.
- Pal. Crispi, 156, 157.
- Pal. Pareichi (via Madama No. 35), 156.
- Palazzo via Bellaria, 156.
- Pal. Caraccho (? via Cisterna del Follo), 156.
- Pal. Cicagnara (via terra nuova No. 23), 156.
- Palazzo via Montebello, 156.
- Palazzo via Montebello No. 10, 156.
- S. Paolo, 156.
- Univerſität, 157; Monument des Ariost, 157.

Florenz.

- S. Ambrogio, 250, 477.
- Amphitheater, 240.
- St. Annunziata: Innendecoration, 444;
- Loggia, 250.

Florenz.

- Atelier Zuccherò's a. d. via del Mandorlo, 252.
- Augustinerkloster, 249.
- Bernhardinerkloster (v. Porta romana), 249.
- Biblioteca Laurenziana, 183, 185.
- Brücke St. Trinità, 172.
- Brunnen vor St. Annunziata, 252.
- Cafa Fiaschi, 175, 176.
- Cafa Riccardo, 236.
- Casino S. Marco (Tribunale Militare), 230, 231, 444.
- Casino Mediceo, 233, 234, 255.
- St. Croce: Capella Nicolini, 249.
- S. Felicità, 254, 477.
- S. Firenze, 373, 445.
- S. Francesco di Paola, 445.
- S. Frediano in Castello, 478.
- Giardino di Boboli, 240; Amorettenbrunnen 252.
- Giardino Goddi, 254.
- S. Giovannino, 180, 258.
- S. Giuseppe, 256.
- Haus via dell' Anguillara No. 17, 236.
- Haus der Bianca Capella, 236.
- Haus Ecke der via Maggio, 248.
- Haus via Pietra Piana No. 32, 236.
- S. Jacopo sopr' Arno: Campanile, 445.
- Loggia del Grano (via de' Neri) 258.
- Loggia Tornaquinci, 254.
- S. Lorenzo, 55, 255; Capella dei Depositi, 185, 187; Medicikapelle 186; Capella dei Principi, 242, 257, 259.
- S. Marco, 250.
- St. Maria degli Angeli, 257, 445.
- St. Maria del Carmine, 478; Capella Corfini, 445.
- St. Maria Maggiore, 242.
- St. Maria Novella: Capella Gaddi, 249.
- St. Maria nuova, 243.
- S. Michele, 257.
- S. Michele e Gaetano, 258.
- S. Michele Vis domini, 250.
- Misericordia, 249.
- Ognissanti, 257.
- Oratorio Pucci, 250.
- Pal. Acciavoli, siehe Corfini.
- Pal. Albizzi, 444.
- Pal. dell'Antella (Mariani), 258.
- Pal. Antonio (Capponi), 232, 440, 478.
- Pal. Arcivescovile, 249.
- Pal. Borghese, 236.
- Pal. Buturlin, siehe Niccolini.
- Pal. Capponi, siehe Antonio.
- Pal. Castelli (jetzt Marucelli), 444.
- Pal. S. Clemente, 232.
- Pal. della Commenda Castiglione, 250.
- Pal. Conti (via dei Conti No. 5) 444.
- Pal. Corfini (Acciavoli), 232, 445; Treppe 477.
- Pal. Dardinelli, 249.
- Pal. Fenci, 249, 252.

Florenz.

- Pal. Fondaccio di S. Spirito No. 36, 236.
 Pal. Gherardesca, 444.
 Pal. Giugni, 173, 176.
 Pal. Guadagni-Riccardi 236, 444.
 Pal. Incontri, 236.
 Pal. Larderel, 249.
 Pal. Mannelli, siehe Riccardi.
 Pal. Mariani, siehe Antella
 Pal. Marucelli (Fenci), 248, 249.
 Pal. Niccolini (Buturlin), 249.
 Pal. Nonfinito, siehe Strozzi.
 Pal. Panciattichi-Ximenes, 444.
 Pal. Pandolfini, 84.
 Pal. Pazzi (jetzt Ramirez de Montalvo),
 176, 177.
 Pal. Piombino, 444.
 Pal. Pitti, 171, 172, 232, 258, 368, 369,
 371, 372, 373.
 Pal. Poniatowsky, 444.
 Pal. Pucci, 177.
 Pal. Ramirez de Montalvo, siehe Pazzi.
 Pal. Renuccini, 254, 255.
 Pal. Riccardi (Mannelli), 232, 444.
 Pal. Roffelli del Turco, 249.
 Pal. Scarlatti, 249, 258.
 Pal. Schneiderff, 478.
 Pal. Strozzi (Nonfinito), 234, 235, 237, 249,
 250, 255, 257, 300, 444.
 Pal. Torrigiani 249.
 Pal. degli Uffizi, 7, 187, 230.
 Pal. Vecchio: Sala del Consiglio, 184.
 Pal. Ecke der via Gigli und der Piazza
 degli Aldobrandini, 444.
 Pergola, 498.
 S. Spirito, 242, 250.
 St. Teresa del Gesù, 259.
 Theater hinter den Uffizien, 246.
 Tribuna Militare, siehe Casino di S. Marco.
 St. Trinità, 241.
 Villa d'Artimino, 239.
 Villa di Castello, 239.
 Villa della Petraja, 239.
 Villa di Poggio Imperiale, 249, 259.
 Villa Pratolina, 230.

Foligino.

- St. Maddalena, 537.

Fontainebleau.

- Schloss, 32.

Frascati.

- Collegio Romano: Bibliothek, 538.
 Dom, 441.
 Pal. Visconti, 440.
 Rufinella, 538.
 Villa Aldobrandini (Borghese), 74, 76,
 77, 208.
 Villa Belvedere: Casino dell' Aurora, 341.
 Villa Borghese, siehe Aldobrandini.
 Villa Falconieri, 362.
 Villa Mondragone, 208.

Fulda.

- Dom, 438.

Genua.

- S. Ambrogio, 150, 152.
 St. Annunziata, 61, 280.
 St. Antonia Abate 278.
 Armenhaus, 167.
 S. Bernardo, 167.
 Biblioteca Franzoniana, 274.
 Börse, 278.
 Clerikerseminar, 274.
 Hafen, 108.
 Handelsgericht (via S. Bernardo No. 19),
 120.
 Haus: Piazza Giustiniani No. 6, 120.
 Haus: Piazza Sauli No. 4, 120.
 Haus: vico dei Notari, 120.
 Häufer: Piazza Embriaci No. 5, 119.
 " Via S. Bernardo No. 6, 119.
 Hôtel d'Italie, 121.
 S. Lorenzo, 109, 167.
 St. Maria di Carignano, 108, 109, 148, 149.
 St. Maria del Rimedio, 278.
 St. Maria delle Vigne, 280.
 S. Matteo, 122.
 Palazzo Adorno, 124.
 Pal. de' Amici (Grillo an der Piazza del
 Vigne), 120.
 Pal. Balbi a. d. Strada nuovissima, 272.
 Pal. Balbi-Durazzo, 265, 269, 270, 271.
 Pal. Balbi Senarega, 268.
 Pal. Brignole Sale (il Rosso), 166.
 Pal. Cambiofo (Pallavicini), 111, 114, 115.
 Pal. Carrega, siehe Pallavicini.
 Pal. Cataldi-Carrega (Pallavicini), 110,
 111, 124.
 Pal. Centurione (Podestà), 122, 123.
 Pal. Centurione (Piazza Fossatella), 276.
 Pal. Coccapani, siehe Invrea.
 Pal. Cruce (?) a. d. Piazza Demarini, 120.
 Pal. Deferrari, siehe Grimaldi.
 Pal. Doria, siehe Invrea.
 Pal. Andrea Doria, 119.
 Pal. Antonio Doria (Präfektur), 119, 276.
 Pal. Giorgio Doria (Spinola), 113.
 Pal. Doria Turfi (Municipio), 131, 161,
 162, 165.
 Pal. Ducale (jetzt Governale), 166; Saal
 des gr. Rathes, 500.
 Pal. Marcello Durazzo (reale), 276, 440.
 Pal. Ferro, siehe Saluzzo.
 Pal. Gambaro, 111.
 Pal. Governale, siehe Ducale.
 Pal. Grillo, siehe de' Amici.
 Pal. Grimaldi (Brignole Sale, jetzt De-
 ferrari), 119.
 Pal. Grimaldi, jetzt Lomellino (via S.
 Luca), 120.
 Pal. Imperiali, 122, 125.
 Pal. Invrea (früher Coccapani od. Doria)
 120.
 Pal. Lercari, siehe Parodi.
 Pal. de' Mari, 118, 276.
 Pal. Municipio, siehe Doria Turfi.

Genua.

- Pal. Negroni, siehe Ravaschieri.
 Pal. Pallavicini, siehe Cataldi
 Pal. Pallavicini, siehe Cambiafo.
 Pal. Parodi Lercari, 111, 114.
 Pal. Podestà, siehe Centurione.
 Pal. Raggio, siehe Centurione.
 Pal. Raggio (via del Campo), 278.
 Pal. Ravaschieri (jetzt Negroni), 302.
 Pal. reale, siehe Marcello Durazzo.
 Pal. il Rosso, siehe Brignole Sale.
 Pal. Saluzzo. (Ferro a. d. Piazza Giustiniani), 120.
 Pal. Salvago (jetzt Serra), 164.
 Palazzo a. d. Seftiere della Maddelena, No. 2, No. 7, 276.
 Palazzo Seftiere del Molo, 276.
 Pal. Spinola, 111, 112.
 Pal. Spinola, siehe Giorgio Doria.
 Pal. Torette, 278.
 Präfektur, siehe Pal. Antonio Doria.
 S. Siro, 167, 279, 280.
 Strada nuova, 108, 111.
 Universität, 273, 274, 275.
 Villa Giustiniani (jetzt Cambiafo), 118.
 Villa Grimaldi (Sauli), 116, 117.
 Villa Imperiali (Scaffi), 117.
 Villa Pallavicini (genannt delle Pescchiere; Salite S. Bartolommeo), 116.
 Villa Paradiso, 274, 277.
 Villa Sauli, siehe Grimaldi.
 Villa Scaffi, siehe Imperiali.
- Guaftalla.**
 Kirche und Convent dei Serviti, 201.
 Pal. Ducale, 201.
 S. Pietro, 201.

Haag.

Königspalaft, 260.

Hannover.

Ehemal. Theater, 487, 488.

Ifola Bella im Lago maggiore.

Gärten, 386, 387.

Lamporecchio.

Pal. Clemens IX., 434.

Liffabon.

- Jesuitenkirche: Kapelle, 538.
 Palaft Ayuda, 521.
 Patriarchalkirche, 521.

Livorno.

- Dom, 266.
 Giocco de la Bource, 266.
 Synagoge, 266.

London.

Bankettinghoufe, Whitehall, 15.

Lonigo bei Verona.

Villa Pifani, 302.

Loreto.

Santa Caſa: Glockenthurm, 538.

Lucca.

- S. Andrea: Altar, 439.
 Archivio di Stato, siehe Pal. Giudiccioni.
 Dom: Altar (Capella del Voto Santa), 520; Capella del Sacramento, 260.
 Oratorio degli Angeli Cuſtodi, 261.
 Pal. Bernardini, 179.
 Pal. Bernardi (jetzt Micheletti), 178.
 Pal. Cittadella, 179.
 Pal. Controni (Pfanner), 261.
 Pal. Fatinelli, 261.
 Pal. Giudiccioni (Archivio di Stato), 260.
 Pal. Lanfranchi (Toscanelli), 238.
 Pal. Manſi, 261.
 Pal. Maſſoni, 261.
 Pal. Mazzaroſa, 180.
 Pal. Micheletti, siehe Bernardi.
 Pal. Pfanner, siehe Controni.
 Pal. Pretorio: Loggia, 260.
 Pal. della Provincia, siehe Signoria.
 Pal. reale, siehe Signoria.
 Pal. Sardini, 261.
 Pal. della Signoria (jetzt della Provincia, reale), 178, 520.
 Pal. delle Stanze civiche, 261.
 Pal. Toscanelli, siehe Lanfranchi.
 Pal. Tucci, 261.
 Pal. Vescovile, 261.
 S. Romano, 260.
 Suffragio, del, 260.

Macerata.

Eſercizi ſpirituale, 537.

Madrid.

Königl. Palaft, 521.

Mailand.

- S. Aleſſandro, 146, 147.
 Biblioteca Ambroſiana, 266.
 Caſa Beſana, 94.
 Dom, 137; Façade, 538.
 St. Fedele, 133, 134.
 S. Francesco da Paolo, 480.
 Ginnafio reale, 479.
 S. Giuſeppe, 383.
 Kaſtell, 46.
 Kirche der via Durini, 480.
 S. Lorenzo, 134.
 St. Maria alla porta, 383.
 St. Maria preſſo S. Celſo, 104, 105.
 Pal. Acerbi (jetzt Albergo Reichmann), 384.
 Pal. Annoni (via Durini 10), 384.
 Pal. Arciveſcovile, 137, 140, 266.
 Pal. di Brera, 131, 384, 385.
 Pal. della Canonica (jetzt Instituto Tecnico) 385.
 Pal. Cuſani (jetzt Comando della Divisione militare), 478, 479.
 Pal. Durini, 383.
 Pal. Elvetico, 266, 384.
 Pal. dei Giureconſulti, 126.
 Pal. di Giuſtizia, 126.

Mailand.

- Pal. Litta, 479.
- Pal. Marino, 102, 103.
- Pal. del Senato, 266.
- Pal. Sormani Andreani 479.
- Pal. degli Spinola, 146.
- Pal. Trivulzio: Portal, 479.
- Ospedale Maggiore, 384, 385.
- S. Paolo, 126.
- Porta romana, 126.
- S. Protaso ad monachos, 134.
- S. Raffaele, 94, 134.
- Seminario Arcivescovile, 384.
- S. Stephano in Brolio, 146.
- S. Tomafo, 126.
- St. Vittore al Corpo, 106, 126.
- Wohnhaus des Leoni, siehe Casa Befana.

Mantua.

- Accademia Virgiliana: Theater, 498.
- S. Andrea, 72, 134, 520.
- Basilica St. Barbara, 93.
- Bosco della Fontana, 130.
- Haus des Giulio Romano, 89, 91.
- Haus via Chiaffi No. 35 und 45, 484.
- Haus: Contrada degli Stabili, No. 13, 484.
- Häuser: Via S. Martino No. 22, 25 und 27, 484.
- Häuser: Via Concolo No. 4, pag. 92.
- Via Chiaffi No. 45, pag. 93.
- Technische Schule, pag. 93.
- Contrada Roma No. 18, pag. 93.
- Via Ponto Arlotto No. 4, 93.
- Kirche a. d. Piazza Virgilia (jetzt Artillerieniederlage), 485.
- Liceo Virgilio, 484.
- S. Maurizio, 485.
- Pal. Bianchi (jetzt Episcopio), 485.
- Pal. Cantoni (via Chiaffi No. 30), 484.
- Pal. Canoffa, 92, 131.
- Pal. Colloredo (di Giustizia), 91.
- Pal. ducale, siehe Reggia.
- Pal. della Favorita, 130.
- Pal. di Giustizia, siehe Colloredo.
- Pal. Sordi, 483.
- Pal. del Te, 85, 87.
- Reggia (Pal. ducale): Appartimenti di Troja, 88;
- Cavallerizza, 88;
- Gemälde, 86;
- Mofra, 88;
- Teatro reale, 491, 492;
- Verbindungshalle, 130.
- S. Pietro, 90, 91.
- S. Urfula, 130.

Mafer bei Treviso.

- Villa Barbaro (Giacomelli), 286; Deckengemälde, 349.

Maffa.

- Pal. ducale, 262.
- Stadthor a. d. via Palestro, 263.

Messina.

- S. Gregorio, 448, 449.
- Palazzo am Hafen, 512.

Modena.

- S. Agostina, 381, 502.
- S. Bartolommeo, 154, 378, 379.
- S. Carlo ai Catinari, 381.
- Chiesa nuova, 153.
- Collegio Convitto di S. Carlo, 381.
- St. Domenica, 329.
- S. Georgio, 154, 155.
- Pal. comunale, 379.
- Pal. ducale (reale), 379, 380.
- Paläste, 381.
- Paradiso, del, 378.
- Theatinerkonvent (jetzt Mädchen(chule), 448.
- St. Trinità, 378.
- S. Vincenzo, 379, 448.

Moncalieri.

- Schloss, 158.

Monfumo bei Afòlo.

- Villa Bardinelli, 303.

Montalto i. d. Mark Ancona.

- Kirche 377.

Montefiascone.

- Domkuppel, 438.

Monte Oliveto.

- Villa, 249.

Monteporzio.

- Kirche, 398.

Monterano.

- Kirche degli Scopoli, 434.

Monza.

- Dom, 133.

München

- Ehemal. Opernhaus, 488.
- Festdecorationen, 496.
- Residenz, 389.
- Theatiner Hofkirche zum heil. Kajetan, 389.

Murano.

- Pal. Corner, 299.

Nanzig.

- Theater, 499.

Neapel.

- S. Agostino (bei der Zecca), 442.
- St. Annunciata, 540.
- S. S. Apostoli, 152.
- St. Ascensione, 151.
- Capella di S. Severo, 152.
- Castel Capuano (Justizgebäude), 46.
- Castel del Carmine, 46.
- Castel S. Elmo, 46.
- Castel Nuovo, 46.
- Castel dell' Ovo, 46.
- Divino amore, del. 442.
- S. Domenico: Guglie, 420.
- S. Fernando, 419.
- S. Filippo Neri (Gerolimini), 152.
- Fontana Medina, 420.

Neapel.

- Festdecoration. 442.
 S. Francesco Severo, 420.
 S. Genaro: Capella del Tesoro, 153.
 Gesù nuovo 150, 153, 420.
 S. Giovanni Battista, 424.
 S. Giovanni della Monache (vor Porta Alba) 442.
 S. Girolamo Monache, 442.
 S. Giuseppe, 424.
 Häufer am Lago delle Carità, 426.
 Haus via Montoliveto, No. 12, 425.
 Jesuitenkolleg (Universität), 218.
 S. Marcellino, 152, 540.
 St. Maria del Carmine, 424.
 St. Maria Donna Regina, 153.
 St. Maria Maggiore, 421.
 S. Maria in Portico, 423.
 S. Martino, 421, 422.
 Miracoli, de', 442.
 Monte Oliveto, 184; Kloster, 425.
 Museo Nazionale, 217.
 Pal. Bagnara, 425.
 Pal. Bignano, 425.
 Pal. Caramanica, 531.
 Pal. Corigliano, 425.
 Pal. Genzano, 540.
 Pal. Giordani, 531.
 Pal. La Fonderia (Strada Medina), 425.
 Pal. Maddaloni (jetzt Banca Nazionale), 424.
 Palazzo reale, 216, 531.
 Pal. S. Severo, 218.
 Pal. de' Studi Museo Nazionale), 217.
 S. Paolo Maggiore, 153.
 Piazza Dante (Foro Carolino), 540.
 Reale Albergo de Poveri, 530.
 Rotonda, 540.
 Sapienza, 423.
 Schloss Capodimonte, 530.
 S. Severino e Soso (jetzt Reichsarchiv), 420.
 S. Spirito, 540.
 Teatro S. Carlo, 531.
 St. Teresa (Teresella), 420.
 Universität, siehe Jesuitenkolleg.
 Villa di Donna Anna am Posilippo, 426.

Novara

- Casa Demedici (Via Canobbia 11), 138.
 S. Gaudenzio, 134, 137; Campanile, 136.
 Pal. Bellini, 138, 481.
 Pal. Fossati (jetzt Comando militare), 481.
 Präfektur, 138.

Padua.

- Villa Contarini, 321, 322.

Paris.

- Musée Carnevalet, 17.
 Pal. Luxembourg, 159.
 Statue Heinrich's IV., 254.
 Theatinerkirche St. Anne (Quai Voltaire), 458.

Parma

- S. Alessandro, 155.
 St. Annunziata, 381.
 S. Antonio Abate, 490.
 S. Giacomo Apostolo, 155.
 S. Giovanni Evangelista, 126, 154.
 Jesuitenkollegium (Universität), 126, 154.
 Ospicio della Maternità, 127.
 Palazzo del Comune, 155.
 Sal. del Governo, 155.
 Pal. della Pilotta, 154.
 Pal. Terasconi, 127.
 S. Rocco, 155.
 S. Sepolcro, 127, 155.
 Teatro Farnese, 157, 245, 246.
 Villa zu Colorno, 489.

Pavia.

- Dom, 133.
 Pal. della Sapienza, 133.

Peretola.

- Villa, 249.

Perugia.

- Kapelle della Misericordia, 537.
 Gesù, II, 56.
 Oratorio della Chiesa nuova, 56.
 Palazzo Antinori, 101.
 Pal. Castiglione sul lago, 101.

Piacenza.

- S. Agostino, 130, 131.
 S. Giovanni alle case rotte, 383.
 Pal. Costa, 484.
 Pal. Farnese, 44, 45.
 Pal. Ecke der Via S. Mandella, 484.
 Pal. Nibiani, 485.
 S. Sisto, 86, 383.

Pifa.

- Archiv, via degli Uffizi, 237.
 Capella S. Sacramento, 477.
 Haus via S. Maria, No. 9, 237.
 Markthalle an der Piazza del Ponte, 238.
 Pal. Alla giornata, siehe Lanfreducci.
 Pal. Arcivescovile, 236, 263.
 Pal. Borghese, 237.
 Pal. ducale (Provinciale), 236.
 Pal. Cavalieri, 190.
 Pal. Giuccardini, 477.
 Pal. Lanfreducci (jetzt Opezzinghi), 237.
 Pal. Opezzinghi, siehe Lanfreducci.
 Pal. an der Piazza dello Stellino, 263.
 Pal. Salvati, 237.
 Scuola Bartolo, 237.
 S. Stefano ai Cavalieri, 190, 242.

Pistoja.

- Carmine, del, 262.
 Dom, 261.
 Jesuitenkirche dello Spirito Santo, 417.
 Liceo R. Forteguerri, 444.
 St. Maria dell' Umiltà, 190; Presbyterium, 261.
 Pal. Amati Cellesi, 262.
 Pal. Baldi, 238.
 Pal. del Comune, siehe Sozzifanti.

Pistoja.

- Pal. Ganucci Cancellieri, 238.
- Pal. Marchetti, 262
- Pal. Montemagni, 262.
- Pal. de' Roffi, 262.
- Pal. Sozzifanti (del Comune), 238.
- Pal. Talani, 262.
- Pal. Tolomei, 262.
- Pal. Vescovile, 262.
- Teatro Manzoni. 498.

Portici.

- Palazzo reale, 442, 530.

Prag.

- Festdecorationen, 492.
- Palais Waldstein, 482.

Racconigi.

- Schloss, 158.

Reggio.

- Madonna della Ghiara, 155.

Refina.

- Villa Jaci (jetzt Favorita), 530.

Rom.

- S. Adriano, 402.
- St. Agnese, 359, 392, 393, 395; Piazza, 392.
- S. Agostino, 538.
- St. Anastasia, 404.
- S. Andrea (Kapelle), 51.
- S. Andrea, 414.
- S. Andrea della Valle: 197, 198, 199, 396; Capella Ginetti, 438; Kapelle der Strozzi, 198.
- S. Andrea delle Fratte. 364.
- S. Antonio de' Portoghesi, 401.
- S. Apostoli, 441.
- S. Appollinare. 526.
- S. Atanasio, 194.
- Bambin Gesù, 526.
- St. Bibiana, 348, 416.
- S. Carlo ai Catinari, 343, 381.
- S. Carlo al Corfo, 203, 370, 402.
- S. Carlo alle quattro fontane, 355, 357, 358.
- St. Caterina de' Funari, 62, 63.
- St. Catarina da Siena, 343.
- Chiesa Nuova, s. St. Maria della Vallicella.
- S. Cosma e Damiano, 404.
- S. Crisogono in Trastevere, 343.
- St. Croce in Gerusalemme, 533, 534.
- S. Domenico Sisto, 343, 416.
- S. Eusebio, 441.
- S. Filippo Neri, Oratorium und Kloster, 360, 361.
- S. Francesca Romana, 344, 416.
- St. Gall, 434.
- Il Gesù, 51, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 72, 73, 121, 370; Altar Loyola's, 468, 469; Altar des heil. Xaverius, 475.
- Gesù e Maria, 398.
- S. Giacomo degli Incurabili, 202, 331.
- S. Giovanni e Paolo, 442.
- S. Giovanni de Fiorentini, 54, 331, 417, 524.

Rom.

- S. Giovanni in Laterano, 153, 363, 470, 522, 523, 536; Capella Cortini, 524; Capella Lancelotti, 434
- S. Girolamo de' Schiavoni, 194.
- S. Gregorio Magno, 343.
- S. Ignazio, 342, 404, 460, 462, 464, 465, 467; Altar Luigi Gonzaga, 468.
- S. Ilidoro, 441.
- S. Ivo alla Sapienza, 67, 363; Kuppel, 365.
- S. Lorenzo in Damaso, 62, 494.
- S. Luca e Martina, 373, 374.
- S. Luigi de' Francesi, 70, 71.
- St. Madonna de' Monti, 69.
- S. Marcello, 437.
- St. Maria in Araceli: Festdecoration, 475.
- St. Maria in Via lata, 377.
- St. Maria degli Angeli, 395, 538.
- St. Maria in Campitelli, 394, 397.
- St. Maria della Consolazione, 194.
- S. Maria Liberatrice, 202.
- St. Maria di Loreto, 98
- St. Maria Maggiore, 398, 527; Capella Paolina od. Borghese, 204; Capella del Presespio, 209, 210; Capella Sforza, 63; Capelle Sixtus V., 210.
- St. Maria sopra Minerva, 339
- St. Maria de' Miracoli, 396.
- St. Maria di Monserrato, 202.
- St. Maria di Monte Santo, 396, 435.
- St. Maria della Morte, 526.
- St. Maria dell' Orto, 194, 402.
- St. Maria della Pace, 373, 376.
- St. Maria del Popolo, 416; Capella Cibo, 438.
- St. Maria Scala Coeli, 200.
- St. Maria dei sette dolori, 364.
- St. Maria in Trastontina, 200; Altar, 438.
- S. Maria in Trastevere, 438, 475; Kloster 205.
- St. Maria della Vallicella (Chiesa nuova), 192, 360, 369; Festdecoration, 475.
- St. Maria della Vittoria, 339, 343, 416.
- S. Marta, 438.
- S. Nicola Tolentino, 404.
- S. Pantaleone, 434.
- S. Paolo fuori le mura, 44.
- St. Peter. 52, 53, 58, 256, 332, 333, 334, 337; Capella Gregoriana, 63; Cattedra, 417; Façade, 408; Grabdenkmal Urban's VIII. 417; Katafalk, 475; Kolonnaden, 408, 411; Konfession, 339; Kuppel, 64, 65, 66, 534; Sakristei, 536; Tabernakel, 347, 348; Thürme, 337, 351, 352, 353.
- S. Pietro in Montorio, 416.
- S. Pietro in Vincoli, 441.
- St. Pudentiana: Capella Gaetani, 202.

Rom.

- S. Salvatore in Lauro, 199.
 S. Sebastiano fuori le mura, 204.
 S. Silvestro in Capite, 434.
 St. Sufanna, 5, 331.
 S. Trinità (via Condotti), 437.
 St. Trinità de' Monti, 194, 211; Festschmückung, 475.
 S. S. Vincenzo ed Anastasio, 400.
 Pal. Albani, siehe Nerli.
 Pal. Aleffandrino (Bornelli, Valentini), 205.
 Pal. Altemps, 195.
 Pal. Altieri, 433, 434.
 Pal. Aflali (jetzt Muti), 433.
 Pal. d'Alte (Renuccini), jetzt Bonaparte, 432.
 Pal. Barberini, 339, 368, 405, 407.
 Pal. Filippo Berardi (via del Gesù Nr. 62), 434.
 Pal. Bolognetti (jetzt Torlonia), 440.
 Pal. Borghefe (Dezza), 12, 195, 196, 205; Garten, 398.
 Pal. Bufalo, 205.
 Pal. Buoncampagni, 432.
 Pal. Buffi, 434.
 Pal. de Carolis (jetzt Simonetta), 441.
 Pal. Carpegna, 434.
 Pal. Ceri (via della Stamperia), 195.
 Pal. Chigi (Colonna di Gallicano), 68, 339.
 Pal. Chigi an S.S. Apostoli, siehe Odescalchi.
 Pal. Ciciaporci, 84.
 Pal. Colonna, 477.
 Pal. dei Conservatori, 78, 80.
 Pal. della Consulta, 526, 527.
 Pal. della Cancelleria, 62.
 Pal. Cornari (Handelsministerium), 98.
 Pal. Corfini, 528, 529.
 Pal. Costa, 84.
 Pal. Crescentii, 205.
 Pal. St. Croce, 201.
 Pal. Dezza, siehe Borghefe.
 Pal. Doria Pamfili, 475.
 Pal. d'Este, 69.
 Pal. Falconieri, 360, 362.
 Pal. Farnese, 34, 42, 68, 82, 362.
 Pal. di Firenze, 62.
 Pal. Fonseca, 205.
 Pal. Gaetani, siehe Rucellai.
 Pal. Giustiniani, 208.
 Pal. Giraud, 255.
 Pal. de' Gori, 208.
 Pal. Gottifredi (Ercolani), jetzt Grazioli, 404.
 Pal. Grazioli, siehe Gottifredi.
 Pal. Grimani (Strada Roselli), 440.
 Pal. Lancellotti, 95, 201, 331.
 Pal. Laterano, 214, 217.
 Pal. Ludovisi, siehe di Monte Citorio.
 Pal. di S. Luigi de' Francesi, 441.

Rom.

- Pal. Maccarani, 84.
 Pal. Madama (dei Senatori), 3, 256, 404.
 Pal. Marescotti (Banca Romana), 84.
 Pal. Mattei (Negroni, jetzt Sermonetta), 182, 441.
 Pal. Mattei di Giove, 333.
 Pal. di Monte Citorio, 406, 434.
 Pal. Muti Papazzurri (Balestro), 205, 435.
 Pal. Negroni, siehe Mattei.
 Pal. Nerli (Albani), 216.
 Pal. Odescalchi (Chigi), 406, 409.
 Pal. Paluzzi, 68, 69.
 Pal. Pamfili, 381.
 Pal. Petroni, 329.
 Pal. Provinciale della Prefettura, siehe Aleffandrino, 206.
 Pal. Quirinale, 200, 216, 339, 408; Haupttreppe, 204; Stallung und Kaserne, 526, 441.
 Pal. Rospigliosi, 204.
 Pal. Rucellai (Gaetani, Rufpoli, Banca Nazionale), 170, 402.
 Pal. Rufpoli, siehe Rucellai.
 Pal. Sacriponte, 170.
 Pal. Salvati alla Longara, 96.
 Pal. di Savova (jetzt Salvati), 398.
 Pal. Sciarra di Carbognano, 195, 203, 205.
 Pal. Serlupi, 69.
 Pal. Sermonetta, siehe Mattei.
 Pal. Spada, 364.
 Pal. di Spagna, 96.
 Pal. Strozzi, 339.
 Pal. di Termini, 212.
 Pal. Torlonia, siehe Verospi.
 Pal. Vaticano: Loggien, 86; Pal. Sixtus V., 216; Scala regia, 413, 415; Wasserkünste, 341.
 Pal. Verospi (jetzt Torlonia), 202.
 Pal. Vidoni, 83.
 Villa Albani, 535.
 Villa Aldobrandini, 344.
 Villa Belrespiro (Pamfili), 402, 403.
 Villa Borghefe, 98, 99.
 Villa Celimontana, 98.
 Villa d'Este, 96.
 Villa Hoffmann, siehe Mattei.
 Villa Ludovisi, 341.
 Villa Madama, 84.
 Villa Mattei (jetzt Hoffmann), 98; Fontainen, 418.
 Villa Medici (Franzöf. Akademie), 96, 97.
 Villa Montalto (Negroni), 211.
 Villa Negroni, siehe Montalto.
 Villa Pamfili, siehe Belrespiro.
 Villa di Papa Giulio, 39, 40, 184, 188; Bad, 169.
 Villa Pia, 95.
 Franzöf. Akademie, siehe Villa Medici.
 Banca Romana, siehe Pal. Marescotti.

Rom.

- Banca Nazionale, siehe Pal. Rucellai.
 Casa Zuccherò, 253.
 Casino dell' Aurora, 341.
 Chiesa nuova, siehe St. Maria della Valli-
 cella.
 Collegio di propaganda fide, 362, 408.
 Collegio Romano, 181, 182.
 Findelhaus, 526.
 Fontainen: auf Piazza d'Araceli, 74;
 dell' Acqua Acitofa, 414.
 dell' Aqua Paola, 208, 213, 215;
 la Barcaccia, 417;
 auf Piazza Colonna, 74;
 la Galera, 341;
 auf Piazza Giudea, 74;
 vor St. Maria in Monte, 74;
 auf Piazza Navona, 74, 418;
 „ „ di S. Pietro, 340.
 „ „ del Rotonda, 74;
 „ „ Scoffacavalli, 341;
 delle Tartarughe, 74, 75;
 di Termini, 214;
 Trevi, 525;
 del Tritone, 418.
 Gärten, Farnesische, 44.
 Gärten des Palatin's, 381.
 Handelsministerium, siehe Pal. Cornari.
 Häuschen a. d. Piazza Navona, 42.
 Monte di Pietà: Kapelle, 434.
 Museo Capitolino, 78, 80.
 Obelisk auf dem Petersplatz, 212.
 Oficio S. Michele, 435.
 Pantheon, 416.
 Porta Flaminia (del Popolo), 62, 416.
 Porti di Ripa grande, 435.
 Porto di Ripetta, 441.
 Professhaus, 377.
 Sapienza (Universität), 67.
 Seminario Romano, 526.
 S. Spirito in Saffia, 201, 526.
 Spirito Santo de' Napolitani, 419.
 S. Stimate di S. Francesco, 442, 475.
 Teatro degli Aliberti, 499.
 Teatro di Terdinona, 440.
 Spanische Treppe, 442, 443.
 Triumphbögen, 400, 442.
 Vigna Altoviti: Loggia, 184.
 Ronciglione bei Caprarola.
 Dom, 398.
- Salzburg.**
 Dom, 301, 303.
- Saronna.**
 Santuario della Beata Virgine, 485.
- Saffuolo.**
 Paläfte, 381.
- Sbaraz.**
 Schloss, 296.
- Siena.**
 S. Agostino, 537.
 St. Chiara, 263.

Siena

- Dom, 537; Capella del Voto, 264.
 S. Francesco, 264.
 S. Giorgio, 264.
 S. Giovanni Battista, 263.
 S. Giuseppe, 263.
 Haus via del Cafato, No. 67, pag. 264.
 Häufer: Via Ricafoli, No. 21, 26, 39, p. 264.
 St. Lucia, 263.
 S. Madonna di Provenzano, 263.
 S. Martino, 208.
 Pal. Bianchi, 264.
 Pal. Chiaja (?) (via del Cafato Nr. 9), 264.
 Pal. della Repubblica: Teatro dei Rinnuo-
 vati, 498.
 Pal. Sergardi, 264.
 Porta Camollia, 263.
 Retiro del Refugio, 264.
 S. Jorio am Vesuv.
 Villa Caramanica, 531.
 Strä a. d. Brenta bei Padua.
 Villa Molini und Badoeri, 302.
 Stupinigi.
 Schloss, 515.

Tivoli.

- Villa d'Este, 78, 79.
 Torre dell' Annunciata bei Neapel.
 Villa Prota, 426.
 Villa Ruffa, 426.
- Trier.**
 Festdecorationen, 493, 494.
- Turin.**
 Albergo di Virtù, 519.
 Basilica magistrale, 160.
 S. Carlo, 157.
 Casa di Diabolo, siehe Pal. Levaldigi.
 Castello del Valentino, 159.
 St. Cristina, 513.
 Corpus Domini, 267.
 Dom S. Giovanni: Capella, S. Sudario,
 456, 457.
 S. Filippo, 456, 513.
 S. Francesco da Paola, 137.
 S. Lorenzo, 453, 455.
 St. Maria in Carmine, 512.
 St. Martyri, 136.
 Monte Capuccino, Klosterkirche, 267.
 Ospedale maggiore, 158.
 Pal. dell' Accademia delle scienze, 450.
 Pal. Aosta, siehe Pal. Pozzo della Cisterna.
 Pal. Barolo, 453.
 Pal. Birago (jetzt Dalla-Valle), 519.
 Pal. Carignano, 451, 452, 453.
 Pal. della Città, 160.
 Pal. via Garibaldi, Nr. 29, pag. 519.
 Pal. via della Confolata, No. 12, p. 519.
 Pal. Lascaris (via St. Teresa No. 15), 158.
 Pal. Levaldigi (Casa di Diabolo, Ecke von
 via Providentia), 158.
 Pal. Madama, 518.
 Pal. S. Marzano, 453.

Turin.

- Pal. Paefana, 519.
 Pal. Pozzo della Cisterna (jetzt Aosta), 519.
 Pal. Provana di Collegno, 453.
 Palazzo reale, 158, 517.
 Pal. della Società filarmonica, 518.
 Piazza S. Carlo, 157.
 S. Salvatore, 158.
 Santuario della Madonna della Confo-
 lata, 455.
 Seminario Arcivescovile 519.
 S. Spirito, 267.
 Superga, 513, 515.
 St. Trinità, 267.
 Universität, 520.
 Veneria reale, 158, 517.
 Via di Po, 158.
 Villa della Regina (jetzt Mädchenpen-
 sionat), 160.

Udine.

- Dom: Altar zum heil. Namen Jesu 474;
 Gramal der Manini, 434.

Urbino.

- S. Dominico, 536.
 S. Francesco, 536.
 Pal. Albani, 536.

Valmontone.

- Dom, 435.

Varallo.

- St. Maria delle Grazie, 137.

Venedig.

- S. Antonio, 321.
 Ateneo Veneto, siehe Scuola S. Fantin.
 Bibliothek von S. Marco, 31.
 St. Celestia, 295.
 Dogana, 320.
 Dogenpalast, 349.
 S. Ermagore e Fortunato 328.
 S. Eustachio, 320.
 S. Francesco della Vigna, 29, 306.
 S. Geremia, 329.
 S. Geminiano, 296.
 St. Gefuati, siehe St. Maria del Rosario.
 S. Giorgio dei Grechi, 286.
 S. Giorgio Maggiore, 305, 307; Kloster,
 314.
 S. Giovanni e Paolo: Capella del Ro-
 sario, 286; Capella di S. Domenico,
 325; Denkmal Valier, 325.
 S. Giuliano, 286.
 St. Giuffina, 309.
 Hospital della Pietà, 329.
 Grand Hôtel, siehe Pal. Fini.
 S. Lazzaro dei Medicanti, 318.
 S. Lorenzo, 287; Altar, 286.
 St. Maria Formosa, 322.
 St. Maria dei Frari: Grabmal des Dogen
 Pesaro, 312.
 St. Maria dei Gefuati, 322, 323, 325, 326;
 Altar, 474.

Venedig.

- St. Maria della Misericordia, 310.
 St. Maria del Rosario (gen. S. Gefuati), 328.
 St. Maria della Salute, 305, 307, 308.
 St. Maria ai Scalzi, 311, 315, 318, 474.
 St. Maria Zobenigo, 319.
 St. Moisé, 321.
 S. Nicolo dei Tolentini, 303, 325.
 Ospidaleto, 310.
 Pal. Balbi, 285.
 Pal. Barbaro, 321.
 Pal. Barbarigo bei S. Trovafa (jetzt Nani),
 298.
 Pal. Barberigo della Terazzo, 287.
 Pal. Battaglia (jetzt Belloni), 312.
 Pal. Belloni, siehe Battaglia.
 Pal. Bembo, siehe Correr.
 Pal. Charmet-Galvagna, siehe Mocenigo.
 Pal. Civran, 329.
 Pal. Contarini degli Scrigni (Corfù), 298.
 Pal. Cornaro à S. Maurizio, siehe Corner
 della Cà grande.
 Pal. Corner della Cà grande (Cornaro à
 St. Maurizio), 294, 297, 299.
 Pal. Corner della Regina, 224.
 Pal. Correr, 30.
 Pal. Diedo bei S. Fosca (jetzt Remini), 325.
 Pal. Duodo (bei S. Marco Zobenigo), 298.
 Pal. Erizzo, 329.
 Pal. Falier, 322.
 Pal. Fini (Wimpfen), 321.
 Pal. Flangini, 314.
 Pal. Foscari, 319.
 Pal. Giustinian-Lolin, 314.
 Pal. Grassi (jetzt Sina), 329.
 Pal. Grimani, 320, 321, 322.
 Pal. Grimani-Rugagiufla, 29, 30.
 Pal. Labia, 326, 327, 328.
 Pal. Lezza (Misericordia), 314.
 Pal. Manfrin, 319.
 Pal. Manin, 30.
 Pal. Marcello (jetzt Papadopoli) bei St.
 Marina, 314.
 Pal. Mocenigo (Charmet-Galvagna), 285,
 322.
 Pal. Moro-Lin (am Canale grande), 287.
 Pal. Morosini, 298, 314.
 Pal. Papadopoli, siehe Marcello.
 Pal. Pesaro, 313, 314.
 Pal. Pisani (am Campo St. Stefano), 296.
 Pal. Priuli (Manfrin?), 325.
 Pal. Remini, siehe Diedo.
 Pal. Rezzonico (jetzt Zelinsky), 316, 329.
 Pal. Ruzzini (Priuli), 287.
 Pal. Sagredo, 326.
 Pal. Sauli, 325.
 Pal. Savorgnan (Galvagna), 319.
 Pal. Sina, siehe Grassi.
 Pal. Surian Nanni, 318, 319.
 Pal. Tiepolo (Papadopoli), 285.
 Pal. Vendramin Calergi, 299.
 Pal. Vidimano (bei S. Canciano), 314.

Venedig.

- Pal. Zelinsky, siehe Rezzonico.
 Pal. Zanne (bei S. Agostino), 314.
 Pal. Zeno, 29.
 S. Pietro di Castello, 306; Capella Vendramin, 312.
 Prefettura, siehe Pal. Corner della Cà grande.
 Procuratie nuove, 295.
 Redentore, il, 306.
 S. Rocco, 329.
 S. Salvatore, 318.
 Scuola Angelo Custode bei S. Apostoli, 326.
 Scuola S. Fantin (S. Girolamo), 285.
 Scuola di S. Teodoro, 318.
 Seminario Patriarcale, 314.
 St. Staè, 322.
 Theater S. Giovanni e Paolo, 488.
 St. Tomà, 311, 321.
 S. Vitale, 325.

Verona.

- S. Anastasia, 291.
 Casa Giuliani, 290.
 Casa Goldschmidt, 289.
 Divisionskommando, 289.
 St. Cristoforo (Artilleriedepot): Thurm 291.
 Dom: Capelle, 291.
 S. Giorgio in Braida: Thurm, 291.
 Haus am Corfo Vittorio Emanuele, No. 47, pag. 291.
 Haus a. d. Ecke des Vicolo Leonico, 289.
 Haus a. d. Ecke des Vicolo Rosche, 289.
 Haus via St. Vitale, No. 19 (Kaserne), 290.
 Häuschen: Piazza St. Liberia, No. 2 und via St. Chiara, No. 13, pag. 289.
 Häuser: Via St. Maria Rocca Maggiore, No. 8, 9, 18, 22, pag. 289.
 Häuser i. d. via St. Paola di Campo Marzo, No. 29 bis 31, pag. 290.
 Häuser: Strada di S. Fermo maggiore, No. 15, 18, 19, 28, pag. 289, 290.
 St. Maria in Organo: Thurm, 291; Pfarrhaus, 290.
 S. Nazaro e Celso: Thurm, 291.
 Pal. Baltadoro, 290.
 Pal. Canoffa, 290.
 Pal. Fracastoro (am Corfo Vittorio Emanuele), 291.
 Pal. via Gran Czara, No. 11, pag. 290.
 Pal. della Gran Guardia, 288.
 Pal. Monga, 289.
 Pal. Murari Bra, 288.
 Pal. Murari de Corte, 289.
 Pal. Ottolini, 289.
 Pal. Ridolfi, 291.
 Pal. Riva (am Corfo Vittorio Emanuele), 291.

Verona.

- Pal. Sagramofo, 291.
 Pal. Stradone S. Pietro incarnato, 289.
 Pal. Uberti, 288.
 Pal. Verzi (Sparavieri), 289.
 S. Sebastiano, 470.
 Teatro Filarmonico, 499.

Vicenza.

- Biblioteca Bertoliana (jetzt Monte de pietà), 322.
 Casa Cifotti, 302.
 Casa Manozzo, siehe Maritani.
 Casa Maritani, 31.
 Chiesa dell' Araceli, 391.
 S. Filippo Neri, 328.
 S. Gaetano, 448.
 Haus des Palladio, 68.
 Kirche S. Stefano, 391.
 Pal. Branzo Loschi, siehe Giov. Franc Trissino.
 Pal. Chiaregati, 86.
 Pal. Coldogno (jetzt Tecchio), 301.
 Pal. Godi (jetzt Nieve), 300.
 Pal. Milan-Maffari, siehe Montanari.
 Pal. Montanari (jetzt Milan-Maffari), 482.
 Pal. Muzan, 302.
 Pal. Nieve, siehe Godi.
 Pal. Porto, siehe Gal. Trissino.
 Pal. Repeta (Banco Nazionale), 483.
 Pal. Salvi, siehe Valmarano.
 Pal. Sette Gnoato, 322.
 Pal. Tecchio, siehe Coldogno.
 Pal. Thiene, siehe Vecchia.
 Pal. Galeazzo Trissino (jetzt Porto), 300.
 Pal. Giov. Franc. Trissino (jetzt Branzo-Loschi), 300.
 Pal. Valmarano (jetzt Salvi), 301.
 Santuario della Madonna di Monte Berico, 389, 390.
 S. Stefano, 448.
 Teatro Olimpico, 243, 244, 245.
 Pal. Vecchia (jetzt Thiene), 328.

Versailles.

- Theater, 488.

Villaverla bei Vicenza.

- Villa Verlato, 303.

Viterbo.

- Schloss Caprarola, 45, 47.

Warschau.

- Königsschloss, 534.

Wien.

- Festdecorationen, 488, 490, 496.
 St. Karl Borromeo, 389.
 Liechtenstein'sches Majoratshaus, 440.
 Liechtenstein'sches Palais, 438.
 Erzbißhöfl. Palaß (Stefansplatz 7), 258.
 Theater, 488.

Künstler-Verzeichniss.

- Abbate, Pietro Giovanni.** 489.
Alberti, Leon Battista. 72.
Albertoni, Giacomo. 541.
Alborese, Giacomo. 388.
Aldrovandini, Domenico. 500.
Aldrovandini, Giuseppe. 500.
Aldrovandini, Mauro. 500.
Aldrovandini, Pompeo Agostino. 500.
Aldrovandini, Tomaso. 500.
Aleotti, Gianbattista (gen. l'Argenta). 157, 245.
Alessi, Galeazzo. 24, 31, 56, 57, 101 u. ff.
Alfieri, Benedetto conte. 136, 267, 517, 541.
Algardi, Alessandro. 144, 402.
Amati, Paolo. 476.
Ambrosi, Giuseppe Antonio. 503.
Ambrosiano, Floriano (Friano). 144.
Ammannati, Bartolommeo. 67, 169 u. ff., 205, 240, 258, 520.
Angiolo, Giovanni Battista. 263.
Arcucci, Camillo. 404.
l'Argenta, siehe Aleotti.
Arrighi, Antonio. 262.
Arrigucci, Luigi. 258, 404.
Aurio, Domenico d'. 420.
Avanzini, Bartolommeo. 379.

Baccio Bigio, Annibale, siehe Lippi.
Baccio d'Agnolo, Domenico di. 249.
Balbi, Alessandro. 157.
Baldi, Alessandro. 155.
Baldi, Giovanni Battista. 262.
Ballerini, Giovanni. 141.
Baratta, Giov. Maria. 394, 404.
Barberini, Giov. Batt. 483, 484.
Barbione, Niccolo. 265.
Barella (Barelli) Agostino. 389, 448, 503.
Barella, Carlo. 391.
Barocchi, Federico. 34.
Barozzi, Giacomo, siehe Vignola.
Barozzi, Giacinto. 44.

Barthel, Melchior. 312.
Bartolommeo, Dionisio di. 152.
Baschiera, Niccolo. 90.
Bassi, Martino. 104, 106, 126, 134, 146.
Benoni, Giuseppe. 320.
Bentivoglio, Enzo. 245.
Bergamasco, il, siehe Castello.
Bergamasco, Marco. 322.
Bergonzoni, Giovanni Battista. 141, 388.
Bernini, Giovanni Lorenzo. 74, 89, 98, 200, 205, 339, 346.
Bernini, Pietro. 405, 419.
Berrain, Jo.
Berrettini, Pietro. (gen. da Cortona). 197, 203, 367, 404, 475.
Bertani, siehe Ghisi.
Bertotti-Scamozzi, Ottavio. 541.
Bezzi, Tommaso. 329.
Bianchini, Marco Antonio. 507.
Bianco Baccio di Bartolommeo. 120, 268, 302.
Bianconi, Carlo. 27, 541.
Bibiena, Alessandro Galli. 489, 492.
Bibiena, Antonio Galli. 489, 498.
Bibiena, Carlo Galli. 489.
Bibiena, Ferdinando Galli. 489.
Bibiena Francesco Galli. 489, 499.
Bibiena Giovanni Carlo Galli. 489, 500.
Bibiena, Giov. Maria Galli. 489.
Bibiena, Giuseppe Galli. 489, 492.
Bibiena, Maria Oriana Galli. 489.
Binago, Lorenzo. 142, 146.
Bizzaccheri, Carlo. 441.
Boffrand, Germain. 515.
Bolgi, Andrea. 416.
Bologna, Giovanni da. 240, 250.
Borghese, siehe Guidotti.
Borromini, Francesco. 29, 67, 153, 208, 339, 355, u. ff., 398, 405, 470.
Boulogne, Jean de, siehe Bologna.
Braccio, Cefare. 352.
Bramante. 82, 538.

Brunellesco, 172, 257, 258.
 Brunner, siehe Pozzo.
 Buonamici, Francesco, 260.
 Buontalenti, Bernardo (Girandole), 188, 229, 248, 300.
 Buzzi, Carlo, 385.

Caccini, Giovanni, 250.
Canano, Anselmo, 258.
C Lazzaro, 119, 120, 276.
Caiafo, Luca, 120, 122.
Campagna, Girolamo, 286.
Campi, Bernardino, 127.
Campi, Galeazzo Antonio, 127.
Campi, Giulio, 127.
Campi, Vincenzo, 127.
Canali, Paolo, 508.
Canepina, Mario da, 203.
Cannevari, Antonio, 442, 525, 536.
Cantagallina, Antonio, 266.
Cantone, Francisco, 276.
Capriani, Francesco il Volterra, siehe Ricciarelli.
Carafale, Angelo, 531.
Cardi, Luigi (gen. Cigoli), 254, 333, 404.
Carlone, Giambattista, 64, 280, 281.
Carlone, Giovanni, 64, 280.
Carlone, Taddeo, 63, 162, 281.
Carpi, siehe Sellari.
Casolani, Alessandro, 263.
Casoli, Luigi, 502.
Castellamonte, Amadeo, conte di, 157.
Castelli, Carlo, 383.
Castello, Giov. Battista (gen. il Bergamasco), 110, 121.
Cecchini, 478.
Cennini, Giovanni Battista, 261.
Ceresola, Andrea (gen. Vanone), 166.
Cesari, Gaetano, 141.
Chiaveri, Gaetano, 531.
Giardi, Stefano, 262.
Cigoli, siehe Cardi.
Cilli, 262.
Cipriani, Sebastiano, 441, 475.
Civitali, Matteo, 260.
Civitali, Vincenzo, 260.
Coccapani, Giovanni, 258.
Coccapani, Sigismondo, 259.
Cominelli, Andrea, 326.
Contini, Bernardo, 287.
Colonna, Angelo Michele, 388.
Como, Giacomo da, 263.
Compagnini, Raimondo, 503.
Constanti, Simeone, 475.
Contini, Antonio, 287.
Contini, Giov. Batt., 475.
Contini, Francesco, 287.
Corbellini, Carlo, 329.
Corradi, Antonio, 167, 268.
Correggio, 86.
Cortona, Pietro da, siehe Bernettini.
Cortoni, Domenico, 288.

Cremoni, 264.
Crescentii, Gianbattista, 205.
Croce, Francesco, 479.
Curradi, Raffaele, 252.
Cuvilliers, François de, 390.
Danese, Luca, 157.
Danti, Giulio, 57.
Davillier, 350.
Debrosse, Salomon, 159.
Delino, San Felice, 475.
Derizet, Antoine, 70.
Desmaisons, 458.
Dientzenhofer, Johannes, 438.
Domenichino, siehe Zampieri.
Dosio, Giovanni Antonio, 249.
Dotti, Carlo Francesco, 492, 503, 536.
Dotti, Gian Giacomo, 541.
Duca, Giacomo del, 80, 98.
Dürer, Albrecht, 46.

Falcetti, Giambattista, 26, 267.
Falcone, Angelo, 276.
Farfaga, Cosimo, 150, 151, 419 ff.
Fattoretto, Giovanni Battista, 326.
Ferrabosco, Martino, 66, 339, 352, 413.
Ferri, Antonio, 445, 446, 477.
Ferri, Ciro, 475.
Ferrucci, Francesco (del Tadda), 240.
Fichi, Ercole, 144.
Filarete, 384.
Fiorini, Pietro, 141.
Fiorini, Sebastiano, 141.
Foggini, Giov. Battista, 477, 526.
Fontana aus Accumoli, 441.
Fontana, Carlo, 66, 276, 406, 436, 478, 512.
Fontana, Carlo Stefano, 441.
Fontana, Cesare, 217.
Fontana, Domenico, 95, 194, 207, 208, u. ff. 333, 412.
Fontana, Francesco, 441.
Fontana, Giovanni, 75, 207, 208, 213.
Fontana, Girolamo, 441, 475.
Formigine, siehe Marchese.
Fornovo, Giovanni Battista, 381.
Franceschini, Marcantonio, 381.
Francisci, 488.
Frigimelica, Girolamo, 448.
Frofini, Donato, 345.
Fuga, Ferdinando, 152, 264, 525, 536.
Furtenbach, Joseph, 247.

Gabrielli, Antonio, 265.
Galaverna, Christoforo, 153.
Galilei, Alessandro, 470, 522, 536.
Galli, siehe Bibiena.
Galluzzi, Andrea, 492.
Gandolfo, Girolamo, 167.
Garrovi, Giuseppe, 502.
Gaspari, Giacomo, 322.
Gaulli, Giovanni Battista, 64.

Geffels, Franz, 483.
 Georgi, Francesco, 29.
 Gherardi, Antonio, 475.
 Ghisi, Giovanni Battista (gen. Bertani), 91, 93, 127.
 Gibelli, Francesco, 141.
 Giovanelli, Benedetto, 263.
 Giovanni, Fra, 291.
 Girandole, Bernardo delle, siehe Buontalenti.
 Giusti, Tommaso, 488.
 Graffi, Giovanni, 320.
 Greca, della Vincenzo, 339, 343.
 Greef, J. de, 260.
 Gregorini, Domenico, 534.
 Grigo, Gianbattista, 167, 278.
 Grimaldi Francesco, 152, 153.
 Guarini, Guarino, 447.
 Guercino, 341.
 Guerra, Giovanni, 364, 378.
 Guidolin, Paolo, 482.
 Guidotti, Paolo (Borghese), 260.
 Guitti, Francesco, 157, 487.

Haffner, Joh. Heinrich, 381, 501.
 Haffner, Anton Ulrich, 502.
 Haffner, Anton Maria, 278.
 Hardouin-Manfart, Jules, 140.

Jadot (Giadod?), 478.
 Intelvi, siehe Barberini.
 Jones, Inigo, 266.
 Juvara, Filippo (Ivara), 178, 456, 509, 512.
 Ivara, siehe Juvara.

Kircher, Athanasius, 511.
 Knöfel, 531, 534.

Lafri, Jacopo, 261.
 Landini, Taddeo, 74.
 Lanfranchi, E., 160.
 Lantana, Giovanni Battista, 148.
 Laurenti, Tommaso, 250.
 Lazzari, Ferdinando, 152.
 Legros, 468.
 Leoni, Leone, 94.
 Levanti, Antonio, 389.
 Lievain, 458.
 Ligorio, Pirro, 78, 95.
 Lippi di Baccio Bigio, Annibale, 96.
 Lombardo, Carlo, 343.
 Longhena, Baldassare, 305 u. ff.
 Loraghi, Antonio, 381.
 Lorenzi, Stoldo, 240.
 Lunghi, Martino, der Aeltere, 192, 400.
 Lunghi, Martino, der Jüngere, 78.
 Lunghi, Onorio, 74, 202.
 Lurago, Rocco, 162.

Maccaruzzi, 329.
 Maderna, Carlo, 197, 201, 205, 207, 212, 213, 330 u. ff., 405.

Maffei, Francesco Scipione, 499, 512.
Magenta, Giov. Ambrosio, 142.
Maggi, Giovanni, 345.
Magnani, Giov. Batt., 126, 154.
Mangone, Fabio, 138, 266, 384.
Mannaioni, Giulio, 478.
Mannini, Giacomo Antonio, 500.
Mantegna, 86.
Manzini, Cefare, 500.
Manzini, Raimondo, 500.
Marchese, Andrea (gen. Formigine), 22, 24, 27, 28.
Marchionne, Carlo, 535.
Martelli, Tommaso, 389.
Martinelli, Domenico, 438.
Martini, Francesco, 388.
Marucelli (Maroscelli), Paolo, 256, 404.
Marvy, 13.
Mascherino, Ottavio, 198, 216.
Maffari, Giorgio, 316, 326, 328.
Matteo, Giovanni, 192.
Mauro (Mauri), Alessandro, 494.
Mauro (Mauri), Girolamo, 494.
Mauro, Giulio, 288.
Mazetti, Carposforo, 502.
Mazzoni, Sebastiano, 287.
Meda, Giuseppe, 106, 384.
Medici, Giovanni de, 242.
Medrano, Giovanni, 531.
Menia, Raffaele, 379.
Menicucci, Giov. Battista, 203.
Merliano, il, siehe Nola.
Mettelli, Agostino, 500.
Michelangelo, 1, 4, 54, 58, 63, 185, 363, 524, 538.
Michetti, Nicolo, 477, 488.
Migliori, Agostino, 247.
Milanese, Carlo, 398.
Monna, Francesco de, 264.
Monopola, Bartolommeo, 287.
Montano, Giov. Batt., 342.
Monticelli, Angelo Michele, 500.
Monticelli, Giov. Giacomo, 500.
Montorfoli, Giovanni Angelo, 119, 122, 272, 276.
Morandi, Giov. Battista, 417.
Moscatelli, Doriciglio, 90.
Moschino, Francesco, 126.
Moschino, Simeone, 121.
Muti, Marchese Gianbattista, 205.
Muttoni, Antonio, 322, 391.
Natali, Giov. Battista, 387.
Nigetti, Matteo, 242, 256.
Nogari, Giuseppe, 210.
Nola, Giovanni da (il Merliano), 218.
Nolli, Antonio, 535.
Novi, Francesco da, 167.
Olda, 138.
Olivieri, Oratio, 75, 78.
Olivieri, Pietro Paolo, 197.
Orfolino, Antonio, 167.

- Pacchioni, Francesco**, 155.
Paganelli, Domenico, 205.
Paglioni, Cofimo, 237.
Palladio, Andrea, 1, 4, 29, 86, 140, 244, 286.
 303, 305, 310, 390.
Panini, Giov. Paolo, 501, 512.
Paoletti, Nicolò Gaspare, 379, 448, 541.
Paoli, Vincenzo, 261.
Parigi, Alfonso, 180, 187, 188, 258.
Parigi, Giulio, 247, 249.
Parodi, Domenico, 122.
Passalacqua, 536.
Peiresc, Claude Favre, 510.
Pellegrini, 512.
Pellegrino, siehe Pellegrini Tibaldi.
Pelori, Giovanni Battista, 263.
Pennone, Rocco, 109, 166, 280.
Peperelli, Francesco, 205.
Perroni, Alessandro, 190.
Peruzzi, 28, 195.
Petondi, Giorgio, 272.
Piacenti, Giov. Batt., 508.
Picchetti, siehe Picchiati.
Picchiani, siehe Picchiati.
Picchiani, Francesco, 442.
Picchiati, Francesco Antonio, 442.
Pichi, Ciriaco, 264.
Piermarini, Giuseppe, 541.
Pieratti, 252.
Pierroni, Alessandro, 266.
Pisetti, Pietro, 518.
Pini, Francesco, 178, 520.
Pippi, Giulio, siehe Romano.
Piranesi, Giov. Battista, 541.
Pistorini, Antonio, 389.
Plantieri, 519.
Poli, Bartolomeo, 442.
Poncelli, Sebastiano, 167.
Poncelli, Tommaso, 167.
Ponzio, Flaminio, 195, 204.
Pöppelmann, Math. Daniel, 441.
Porta, Giacomo della, 62, 64, 65, 66 u. ff.
 95, 150, 363.
Poti, Paolo, 264, 477.
Poussin, Gaspare, 511.
Pozzo, Andrea dal, 210, 342, 459.
Pozzo, Caffiano del, 511.
Pozzo, Giuseppe dal, 312, 324, 474.
Pozzo, Paolo, 520.
Primaticcio, Francesco, 34, 88.
Provaglia, Bartolommeo, 386.
Provedo, Pietro, 150.
Quadrio, Girolamo, 146.
Radi, Bernardino, 264.
Rafael, Sanzio, 82, 86, 95, 349.
Raguzzini, 536.
Rainaldi, Carlo, 203, 204, 392.
Rainaldi, Francesco, 352, 412.
Rainaldi, Girolamo, 68, 78, 99, 359, 377.
Ramigiani, Tommaso, 262.
Ricca, 520.
Ricchini, Francesco Maria, 383, 479.
Ricchini, Giov. Domenico, 383, 384.
Ricciarelli, Francesco (da Volterra od. Volaterrano), 201, 331.
Righini, Pietro, 500.
Ripari, Colombino, 127.
Romano, Giulio, Pippi genannt, 84, 194, 349.
Rosati, Rosato, 343.
Rotelli, Matteo, 176.
Rossi, Domenico de, 320, 322, 434.
Rossi, Giovanni Antonio de, 432.
Rossi, Marc Antonio de, 434.
Rossi, Mattia de, 406, 434.
Rossone, Guadio, 384.
Rubens, Peter Paul, 64, 110, 130.
Ruggieri, Antonio Maria, 445, 478.
Ruggieri, Fernando, 477.
Ruggieri, Giovanni, 478.
Rughefi, Fausto, 192.
Sacco, Gennaro, 425.
Salaroli, Girolamo, 389.
Salvi, Niccolò, 407, 525, 536.
Salvi, siehe Sardi.
Sancti, Francesco de, 442.
Sanfelice, 442.
Sangallo, Antonio da, 34, 68, 101, 250.
Sangallo, Giuliano da, 249.
Sanmichele, Michele, 29, 91, 287, 349.
Sansovino, Jacopo, 29, 30, 54, 169, 299, 320, 437.
Santos, Emanuel Rodrigues dos, 475.
Saraceni, Francesco, 442.
Sardi, Giuseppe, 317.
Saturini, Francesco, 488.
Savino, Domenico, 99.
Scalza, Ippolito, 57.
Scamozzi, Vincenzo, 141, 234, 244, 245, 292 u. ff.
Schiatti, Alberto, 155.
Schifardini, Domenico, 263.
Schlüter, Andreas, 520.
Schwarze, 531.
Scorticone, Domenico, 63.
Sellari da Carpi, Girolamo, 156.
Seregni, Vincenzo, 124, 146.
Serlio, Sebastiano, 21, 28, 54, 246.
Serri, Antonio, 388.
Servi, Costantino de, 259.
Settignano, Simeone da, 126.
Silvani, Gherardo, 444, 520.
Silvani, Pier Francesco, 445.
Simonetti, Michel Angelo, 541.
Smeraldi, Francesco, 306.
Solari, Santino, 304.
Soldati, Giorgio, 154, 378, 379.
Sorella, Simeone, 286.
Soria, Giovanni Battista, 342.
Specchi, Alessandro, 441, 526.
Specchi, Michelangelo, 442.
Spinelli, 390.

Spon, Jacques, 511.
 Stazzio Abbondio, 502.
 Sufini, F., 240.

Tacca, Pietro, 252.
 dell Tadda, siehe Ferrucci, 240.
 Tadolini, F., 107, 508.
 Tagliafichi (Tagliafico), Andrea, 164, 272, 541.
 Temanza, Tommaso, 329, 541.
 Terribilia Francesco, 22, 24 (2).
 Tibaldi, Domenico, 140.
 Tibaldi, Pellegrino (gen. Pellegrini), 107, 109,
 133 u. ff., 512.
 Tiepolo, Giov. Battista, 312, 317, 326.
 Tirali, Andrea, 325.
 Tito, Santi di, 249.
 Torregiani, Alfonso, 142, 507.
 Torregiani, Oratio, 205.
 Torri, Giulio, 146.
 Torri, Giuseppe Antonio, 388, 502.
 Torriglia, Antonio, 167.
 Torroni, Angelo, 475.
 Tremignan, Alessandro (Tremiglione), 321.
 Trezzi, Aurelio, 146.
 Triachini, Bartolommeo, 25, 26.
 Tribolo, 240.
 Tubertini, Giuseppe, 388.
 Turco, Flaminio del, 263.

Ulivi, Raffaello, 262.

Vaga, Pierin del, 110.
 Valadier, Giuseppe, 194.
 Valeriani, Giuseppe, 150.

Valle, Pater, 468.
 Valvaffori, Gabrielle, 475.
 Vanloo, 517.
 Vanone, siehe Ceresola.
 Vanvitelli, Luigi, 264, 407, 530, 536.
 Vafanzio, Giov. Fiammingo, siehe Xanten.
 Vafari, Giorgio, 184 u. ff.
 Venturini, 205.
 Venturoli, Angelo, 541.
 Viani, Anton Maria, 130.
 Viettoli, 160.
 Vigarini, Gaspare, 154.
 Vignola, 21, 34 u. ff., 349.
 Vignola, 349.
 Villamena, Francesco, 34, 60, 169.
 Vifardi, Giov. Antonio, 390.
 Vitoni, Ventura, 190.
 Vittoria, Alessandro della Volpe, 285, 419.
 Vittozzi, Afcanio, 267.
 Volpe, siehe Vittoria.
 Volterra, da, siehe Ricciarelli.

Wailly, Charles de, 164, 541.
 Witel, Kaspar van, 536.
 Wren, Christofer, 338.

Xanten, Hans von, 98.

Zampieri, Domenico (gen. Domenichino), 198,
 201, 212, 341.

Ziefenis, 260.
 Zuccherro, Federico, 30, 252.
 Zuccherro, Taddeo, 50.
 Zuccali, Enrico, 390.

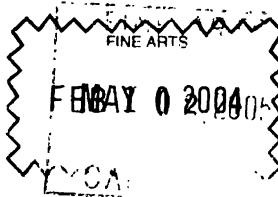
13
11
25

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE JAN 16 '66 FA



FA 1736.1 (5,1)

Gurlitt, Cornelius

Geschichte des barockstiles...

DATE

ISSUED TO

JUL 14 '65

DEC 16 '65

O'Connor

in literature